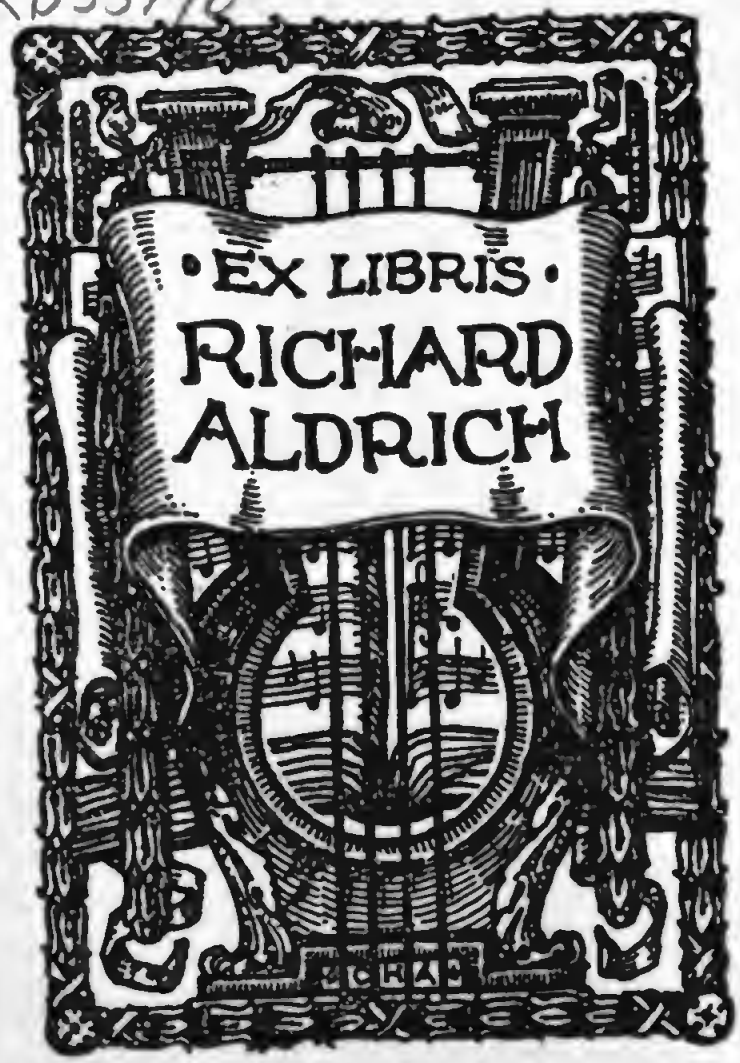
NEDL TRANSFER
HN 24C3 I

KD55170



Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

PROTECTORAT:
Se. Kön. Hoheit
GROSSHERZOG KARL ALEXANDER
von Sachsen.

PROTECTORAT:
Se. Kön. Hoheit
PRINZ GEORG
von Preussen.

Das Curatorium:

Dr. R. Gneist
Ordentl. Professor an der Kgl. Universität zu Berlin.

Dr. K. Werder
Geh. Rath und Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Graf Usedom
Königl. Preuss. Wirkl. Geh. Rath.

Adolf Hagen
Stadtrath.

STATUT:

§. 1. Jeder Literaturfreund, welcher dem *Allgemeinen Verein für Deutsche Literatur* als Mitglied beizutreten gedenkt, hat seine desfallsige Erklärung an die nächstgelegene Buchhandlung oder an das Bureau des Vereins für Deutsche Literatur in Berlin direct zu richten.

§. 2. Jedes Mitglied verpflichtet sich zur Zahlung eines Jahresbeitrags von *Achtzehn Mark* R.-W. (Für die Serie I—IV betrug derselbe 30 Mark pro Serie.)

§. 3. Jedes Mitglied erhält in der Serie vier Werke aus der Feder hervorragender und beliebter Autoren. Jedes dieser Werke 20—23 Bogen umfassend, in gefälliger Druckausstattung und elegantem Einbande. Nur bei poetischen Werken wird nicht immer der festgesetzte Umfang der Vereins-Publicationen innezuhalten sein, dafür jedoch diesen Werken eine besonders elegante Ausstattung zugewendet werden.

§. 4. Ein etwaiges Austretenwollen ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Serie dem Bureau des Vereins anzuzeigen.

§. 5. Die Geschäftsführung des Vereins leitet Herr Verlagsbuchhändler R. Hofmann in Berlin selbstständig, sowie ihm auch die Vertretung des Vereins nach innen und aussen obliegt.

Jeder Band ist eleg. in Halbfranz mit vergoldeter Rückenpressung gebunden.

Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes sowie das Bureau des Vereins in Berlin, Kronenstrasse 17, nehmen Beitritts-Erklärungen entgegen.

In den bisher erschienenen Serien I—VII kamen nachstehende Werke zur Vertheilung:

Serie I

Bodenstedt, Fr., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's.

Hanslick, Dr. Ed., Die moderne Oper.

***Löher, Franz v.**, Kampf um Paderborn 1597—1604.

***Osenbrüggen, E.**, Die Schweizer, Daheim und in der Fremde.

***Reitlinger, Edm.**, Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

***Schmidt, Adolf**, Historische Epochen und Katastrophen.

Sybel, H. v., Vorträge und Aufsätze.

Serie II

***Auerbach, Berthold**, Tausend Gedanken des Collaborators.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare's Frauencharaktere.

***Frenzel, Karl**, Renaissance- und Rococo-Studien.

***Gutzkow, Carl**, Rückblicke auf mein Leben.

***Heyse, Paul**, Giuseppe Giusti, Gedichte.

***Hoyns, Dr. G.**, Die alte Welt.

***Richter, H. M.**, Geistesströmungen.

Serie III

Bodenstedt, Fr., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder. carton.

***Büchner, Louis**, Aus dem Geistesleben der Thiere.

***Goldbaum, W.**, Entlegene Culturen.

***Lindau, Paul**, Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten. (Vergriffen.)

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

***Vambéry, H.**, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Serie IV

***Dingelstedt, Fr.**, Literarisches Bilderbuch.

Büchner, Dr. Louis, Liebesleben in der Thierwelt.

***Lazarus, Dr. M.**, Prof., Ideale Fragen.

***Lenz, Dr. Oscar**, Skizzen aus Westafrika.

***Strodtmann, Ad.**, Lessing, Ein Lebensbild.

***Vogel, Dr. H. W.**, Professor, Lichtbilder nach der Natur.

***Woltmann, Dr. A.**, Professor, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Serie V

Hanslick, Prof. Dr. E., Musikalische Stationen. (Der modernen Oper II. Theil.)

Cassel, Professor Dr. Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

Werner, Contreadmiral a. D., Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben. 3. Auflage.

Lauser, Dr. W., Von der Maladetta bis Malaga.

Serie VI

Lorm, Hieronymus, Der Abend zu Hause.

Schmidt, Max, Der Leonhardsritt, Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

Genée, Dr. Rudolf, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

Kreyssig, Friedrich, Literarische Studien und Characteristiken.

Digitized by Google

Serie VII

Weber, M. M. Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

Ompteda, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

Hopfen, Dr. Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

Das moderne Ungarn. (Eine Sammlung von Essays.) Unter Mitwirkung von Maurus Jókay, Franz von Pulszky, Professor Vámbéry, Karl von Eötvös, Wolfgang von Deak, Eugen Péterfy, Ludwig Hevesi, Koloman Mikszáth und Anderen, herausgegeben von Dr. Ambros Nemény.

Serie VIII

Es ist erschienen:

Ehrlich, Prof. H., Lebenskunst und Kunstleben.

Hanslick, Prof. Dr. (Wien). Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Theil.)

In der Folge werden erscheinen:

Reuleaux, Geh. Rath Prof. F. (Berlin). Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Wittmann, H. und Speidel, L., Aus Schiller's Leben. Unedirte Briefe zwischen Schiller und berühmten Zeitgenossen.

Bezugs-Erleichterung von Serie I—IV.

Damit den verehrlichen Mitgliedern, welche der V., VI. u. VII. Serie beitreten, Gelegenheit gegeben wird, sich aus den bereits ausgegebenen 4 Serien die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Einkaufspreise von 6 Mark** pro Band anschaffen zu können, haben wir bei den mit * bezeichneten Bänden aus Serie I—IV Bezugs-Erleichterung bei einer **Auswahl** aus den erschienenen 27 Bänden der I—IV Serie eintreten lassen und geben zu einem bedeutend ermässigten Preise ab und zwar:

☞ 7 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 30 Mark zu 25 Mark.

☞ 10 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 45 Mark zu 35 Mark.

☞ 14 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 60 Mark jetzt 50 Mark.

☞ 21 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 90 Mark jetzt 70 Mark.

Sämmtliche 4 Serien = 27 Bände zum ermässigten Preise von 90 Mk.

Den Einzelpreis pro Band — elegant gebunden 6 Mk. — haben wir bei den mit * bezeichneten Werken auf 4 Mark 50 Pf. ermässigt. Der Einzel-Preis der übrigen Bände bleibt wie früher 6 Mark.

Bureau des Vereins für deutsche Literatur.

Geschäftsführende Leitung:

R. Hofmann,

Verlagsbuchhändler in Berlin, Kronenstrasse 17.

Dr. L. Lenz, Schriftführer.

Digitized by Google

Aus dem

Opernleben der Gegenwart.

(Der „Modernen Oper“ III. Theil.)

Neue Kritiken und Studien

von

Eduard Hanslick.

Berlin.
A. Hofmann & Comp.
1884.

KD55170

Inhalts-Verzeichniß.

I. Neue Opern.

Seite

I. „Mephistopheles" von Arrigo Boito 3
II. „Simon Boccanegra" von Verdi 22
III. „Paul und Virginie" von Victor Massé 31
IV. „Das Mädchen von Perth" von George Bizet . . . 39
V. „Jean de Nivelle" von Leo Delibes 47
VI. „Der Tribut von Zamora" von Gounod 57
VII. „Bianca" von Ignaz Brüll 66
VIII. „Muzzedin" von S. Bachrich 72
IX. „Die erste Falte" von Leschetizky 77
X. „Hoffmann's Erzählungen" von J. Offenbach . . . 81
XI. „Das Spitzentuch der Königin" und „Der lustige Krieg" Operetten von Joh. Strauß 91

II. Aeltere Opern

in neuem Gewande.

I. „Idomeneo" von Mozart 107
II. Mozart's Opern (Die „Mozart-Woche" 1880) 115
III. „Der betrogene Kadi" von Gluck 132
IV. „Medea" von Cherubini 137
V. „Die Vestalin" von Spontini 145
VI. „Alfonso und Estrella" von Franz Schubert . . . 153
VII. „Undine" von Lortzing 165
VIII. „Der Blitz" von Halévy 172
IX. „Die Ballnacht" von Auber 178
X. „Don Pasquale" von Donizetti 187
XI. Der neubearbeitete „Tannhäuser" und der vervollständigte „Lohengrin" von Richard Wagner 194

III. Porträt-Skizzen.

Seite
I. Zwei französische Tenoristen (Roger und Duprez) . . 207
II. Christine Nilsson und Faure 226
III. Louise Dustmann 241
IV. Caroline Ungher 249
V. Boieldieu 254
VI. J. Offenbach 268

IV. Richard Wagner.

I. R. Wagners „Parsifal 293
II. Parsifal-Literatur 331
III. Wagner-Kultus 338

V. Nach Wagners Tod.

I. Zum 13. Februar 1883 353
II. Wagner-Biographieen 356
III. Das Monument 368
IV. Epilog 374

I.

Neue Opern.

I.

„Mephistopheles.“

Oper von Arrigo Boito.

(Erste Aufführung in Wien 1882.)

1.

So haben wir denn endlich auch den wälschen Teufel gesehen und gehört, der seit geraumer Zeit die musikalische Welt in Aufruhr erhält. Zuerst durchgefallen, dann zu den Wolken erhoben, „gerichtet“ in Mailand, „gerettet“ in Bologna, hat „Mefistofele“ den Namen seines Autors, Arrigo Boito, schließlich berühmt gemacht. Es ist wohl das erste Beispiel, daß ein italienischer Komponist gleich mit seiner Erstlingsoper nicht nur festen Fuß faßt im Vaterlande, sondern auch den Weg findet über die Alpen. Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi haben diese Stellung zwar in jüngeren Jahren erreicht, als der jetzt vierzigjährige Boito, aber keiner von ihnen mit seiner ersten, auch nicht mit seiner zweiten und dritten Oper. „Mephistopheles“ hingegen ist bereits in London und Petersburg, in Hamburg, Köln, Prag, schließlich in Wien gegeben, und genießt in Italien die Ehren eines Kunstwerkes von erstem

Range. Bei uns hält wohl Niemand viel von dem „Triumph“ einer Opern-Première in Italien; zwölf bis zwanzig Hervorrufe des Maeſtro wollen dort wenig bedeuten, und die Oper ſelbſt lebt vielleicht nicht ebenſoviel Monate. Bedeutſamer als das Furore iſt uns ſchon das Fiasko einer neuen Oper in Italien. Daß der „Barbier von Sevilla“, „Norma“ und „La Traviata“ bei ihrer erſten Aufführung durchgefallen ſind, hat faſt den Werth einer günſtigen Vorbedeutung erlangt — auch für Boito's „Mefiſtofele“, den ſie in Mailand als gelehrte „Musica tedescha“ verurtheilt haben. Dazu kam noch ein Aufſatz des ausgezeichneten Kunſthiſtorikers W. Lübke in der „Gegenwart“, der aus Venedig ganz enthuſiaſtiſch über die neue Oper berichtete und ſie ein „tiefſinniges, großartiges Werk“ nannte. Obwohl nicht ſelbſt Muſiker, iſt Lübke doch als ein warmer Muſikfreund und als Mann von feinem Geſchmack bekannt; ſein Lob des „Mephiſtopheles“ mußte, ſelbſt wenn man es vorſichtshalber eine Terz tiefer las, noch immer höchſt vortheilhaft für Boito ſtimmen.

Es geſchah alſo nicht in ungünſtiger Voreingenommenheit, daß ich den „Mephiſtopheles“ im Klavierauszuge eifrig durchlas. Ich fand dieſe neueſte Interpretation des Goethe'ſchen Fauſt „lächerlich“ und wurde ob dieſer „vorſchnellen“, nur aus dem Klavierauszuge geſchöpften Anſicht um ſo heftiger zurechtgewieſen, als meine Gegner in jedem Tadel Boito's zugleich einen Angriff auf Wagner witterten. Ueber beide Vorwürfe möchte ich mich mit einigen Worten erklären. Der italieniſchen Jugend mag die naive Freude unverkümmert ſein, in Boito einen italieniſchen Richard Wagner zu feiern; ernſthafte Kritik kann aber unmöglich den „Mephiſtopheles“-Mann in einem Athemzuge mit dem Komponiſten des „Tannhäuſer“ nennen. Obwohl ich für meine Perſon Wagner's frühere Opern nur theilweiſe liebe und die „Nibelungen“-Trilogie gar nicht, ſo iſt mir doch Wagner eine ſo achtunggebietende, eigen-

artige und glänzende Erſcheinung, daß ich es als Unbill empfinde, wenn man neben ihm einen Boito nennt oder gar aufſtellt. Lübke würzt ſein Boito-Lob auch mit etlichen Ausfällen auf die „Meiſterſinger“ und meint z. B., daß „Mephiſtopheles“, auch wo er einen Höllenlärm entfeſſelt, nirgends „etwas ſo Wüſtes wie die berüchtigte Prügelſcene in den „Meiſterſingern“ verübt hat.“ Nach meiner Empfindung iſt „Mephiſtopheles“ gegen die „Meiſterſinger“ nur eine Jahrmarktsmuſik, ein Opernſpektakel, in welchem zwar Mancherlei Wagner nachgemacht iſt, aber nichts ſo gut nachgemacht, daß es in den „Meiſterſingern“ ſtehen könnte.

Dieſelben guten Leute und ſchlechten Muſikanten, welche ihren Boito für einen zweiten Richard Wagner halten, behaupten, man dürfe eine Oper nicht nach dem Klavierauszuge beurtheilen. Die vollſtändige theatraliſche Wirkung, zu welcher ſo viele nichtmuſikaliſche Elemente konkurriren, gewiß nicht — den muſikaliſchen Gehalt ganz ſicher. Das müßte ein ſchlechter Muſiker und ſehr unerfahrener Opernkenner ſein, der aus einem ſogenannten „Klavierauszug mit Text“ (Partition de chant) eine Oper nicht in ihren weſentlichen Eigenſchaften kennen lernte. Dieſes Weſentliche ſind mir die ſingenden Perſonen (Soli und Chöre), deren Partieen unverkürzt vorliegen, alſo die melodiſche Erfindung, die Deklamation und den dramatiſchen Ausdruck vollſtändig enthalten, während die Klavierbegleitung Harmonie und Rhythmus in korrekter, wenngleich nicht farbenprächtiger Skizze wiedergibt. Ob ein ausgehaltener Akkord in den Bläſern oder im Streichquartett liegt, ob eine Solopaſſage von der Oboe, oder der Flöte geblaſen wird, iſt gewiß nicht gleichgiltig für die Wirkung, aber ſehr unerheblich für die Beurtheilung des muſikaliſchen und dramatiſchen Werthes einer ganzen Oper. Auf das Verhältniß zwiſchen der inſtrumentirten Begleitung zu deren Klavierarrangement paßt vollkommen der Vergleich

mit einem Gemälde und deſſen Nachbildung in Kupferſtich. Unzureichend und kleinlich erſcheint dieſes oft gebrauchte Bild nur, wenn es auf die muſikaliſche Kompoſition und das ihr zu Grunde liegende Textbuch angewendet wird; die Muſik iſt viel mehr und Höheres als die bloße Kolorirung einer Zeichnung; ſie giebt, was ſich in gar keine Kontour faſſen läßt. Etwas Anderes iſt's mit ſymphoniſchen Werken, deren Schwergewicht in den Orcheſter-Effekten liegt, wie bei Berlioz und Liszt — und dennoch hat Schumann die Sinfonie fantastique von Berlioz nach dem Klavierauszug in einer ſeiner berühmteſten Kritiken eingehend beurtheilt. Auch Wagner's Nibelungen-Dramen, die mehr ſymphoniſche Werke mit Begleitung von Singſtimmen ſind, als umgekehrt, erſcheinen dunkel und verſchwommen im Klavierauszuge; dieſer lehrt uns hauptſächlich, was dem genannten Muſikdrama, wenn wir uns auch die effektvollſte Inſtrumentirung dazu denken, dennoch fehlt und fehlen muß. Boito's „Mephiſtopheles" iſt kein ſo kunſtreiches Gewebe und leicht zu durchſchauen. Nachdem ich ihn jetzt auf der Bühne, und zwar in vorzüglichſter Aufführung gehört, kann ich jenen „vorſchnellen" Ausſpruch nur wiederholen, daß mir Boito's Muſik theils mittelmäßig, theils widerwärtig, als eine Nachſchöpfung von Goethe's Fauſt aber geradezu lächerlich vorkommt.

„Kennſt du den Fauſt?" ſchreibt Boito als Motto über die erſte Seite ſeiner Partitur. „Armſeliger Fauſt, ich kenne dich nicht mehr!" möchten wir mit einem anderen Citate antworten. Goethe's Fauſt hat von den Muſikern ſchon vielerlei Behandlung erfahren, gute und ſchlimme — die Wagſchale des Schlimmen ſinkt unter der Laſt von Liszt's Fauſt-Symphonie und Mephiſto-Walzer — aber ſo handfeſt iſt er noch nicht geknebelt und verrenkt worden, wie von dieſem Maeſtro, der nicht italieniſch ſein will und deutſch nicht kann. Boito hat ſich ſein Libretto ſelbſt zugeſchnitten, nämlich zu drei

Viertheil unverändert gebliebener Goethe'ſcher Verſe ein Viertheil eigener, wäſſeriger Poeſie zugeſetzt. Das Eigenthümlichſte und zugleich Verkehrteſte an dieſem Textbuche iſt, daß es beide Theile des Goethe'ſchen Fauſt zuſammenrückt, zwei Handlungen, die in keinem organiſchen Zuſammenhange ſtehen. Die beiden Theile des Fauſt ſind eigentlich zwei Gedichte, nicht zwei Theile eines Gedichtes. Vom praktiſchen Geſichtspunkte reſultirt daraus der Kardinalfehler des Boito'ſchen Textbuches: es iſt für Jeden, der nicht die ganze Goethe'ſche Dichtung kennt — und wie Viele kennen in Wahrheit den „zweiten Theil“? — völlig unverſtändlich. Aber auch für diejenigen, die aus der Kenntniß Goethe's ſich die fehlenden Mittelglieder ergänzen können, bleibt die Handlung des „Mephiſtopheles“ zuſammenhanglos und widerſinnig. Den „Prolog im Himmel“ als erſten Akt einer Oper abſingen zu laſſen, ſcheint mir eine Abgeſchmacktheit; in dieſe Vorgeſchichte des Dramas ſchon die auf Gretchen bezüglichen Chöre der Engel und der Büßerinnen aus dem zweiten Theil herüberzunehmen, ein Widerſinn. Und wenn Boito ſeinen Fauſt, der eben vor dem ſterbenden Gretchen im Kerker gekniet, uns gleich darauf in heißer Umarmung mit der griechiſchen Helena vorführt, ſo verletzt er nicht blos das Bischen logiſche Denken, das dem Zuſchauer noch übrig geblieben, ſondern obendrein jede natürliche Empfindung. Um ſein Mißverſtehen Goethe's noch handgreiflicher darzuthun und die Zuſchauer vollends konfus zu machen, läßt Boito in Italien das Gretchen und die Helena von einer und derſelben Sängerin darſtellen, was ihm das Wiener Hofoperntheater glücklicherweiſe nicht nachmacht. (Auch in London ſingt die Nilsſon, in Petersburg die Salla beide Rollen.) Ueber dieſes „Buch“ und ſeine Verkehrtheiten ließen ſich Bücher ſchreiben. Ob es wirklich ein tiefes, „metaphyſiſches Bedürfniß“ war oder blos die Sucht nach möglichſt ſtarken, aufeinanderplatzenden Kontraſten, was Boito zu der Zuſammenſchweißung der beiden

Theile Faust bewog, kann ich nicht entscheiden; ebensowenig, ob ihn vielleicht die vielbesprochenen Bühnenaufführungen des zweiten Theiles, der in neuerer Zeit eine Art Dramaturgensport in Deutschland abgiebt, zur Nachahmung inspirirt haben.*

Seine eigenen Ideen über die Bedeutung der Faust-Sage hat Boito in einer Vorrede zur ersten Ausgabe seines Textbuches des Breiten auseinandergesetzt und dabei eine erstaunliche Belesenheit entwickelt. Offen gestanden fängt das Federheldenthum unserer Componisten an, unheimlich zu werden. Mozart, Beethoven, Schubert haben uns niemals in Vorreden über den tiefen Sinn ihrer Compositionen belehrt, sie schrieben Musik, die schön und klar war ohne Vorrede. Aber auch Weber, Mendelssohn, Schumann, bekanntlich Männer von vielseitiger Bildung und schriftstellerischer Gewandtheit, sehen wir nirgends als öffentliche Ausrufer und Interpreten ihrer

* Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, hier einige goldene Worte des Aesthetikers Fr. Th. Vischer zu citiren. „Man hat neuerdings wieder gelesen," sagt Vischer, „der zweite Theil Faust sei in Leipzig mit ungemeiner Wirkung aufgeführt worden. Ich will's schon glauben; die Leute sind längst gewohnt, das Theater zu meiden, wenn Stücke zu sehen sind, die im gesunden poetischen Sinne zu denken geben, und in prunkende Schaustücke und Opern zu laufen, die nichts zu denken geben. Der zweite Theil Faust gibt freilich zu denken, aber da das Denken, das er dem Zuschauer auflegt, verzweifelt schwer, beunruhigend und großentheils vergeblich ist, so entschlägt sich die Menge, wie wir sie kennen, einfach des Denkens ganz und gafft den Prunk an, der dem Auge geboten wird. Aber auch des Fühlens entschlägt sie sich gerne, auch dies ist ihr zu bemühend. Dieser Arbeit enthebt sie ein Drama, für dessen Personen sich nichts fühlen läßt, weil sie nicht leben, sondern nur bedeuten. Ein solches Werk mit seinem unnatürlichen Mißverhältnisse zwischen Sinn und Anschauung aufführen, heißt nichts Anderes als unser Publikum noch mehr in ein gedankenloses Gafferpublikum verderben, als es darein schon verdorben ist."

Muſik. Dieſe Generation von Muſikern iſt vorüber und abgedankt der Satz: daß echte Tondichtung ſich ſelbſt erklären müſſe. Als fanatiſcher Anhänger und Nachſtreber Wagner's muß Boito natürlich auch Dichter, Schriftſteller und Philoſoph ſein. In ſeinem „Prologe“ läßt Boito alle Fauſt-Dichter von Goethe und Marlowe bis Lenau und Widmann Revue paſſiren und kommt zu dem Endreſultate: „Jeder Menſch, von Wiſſensdurſt entbrannt, iſt Fauſt. Wie Salomon der bibliſche Fauſt iſt, ſo erkennen wir in Prometheus den mythologiſchen. Du kannſt die Spuren ſeiner großen Seele im düſtern Blicke des engliſchen Manfred ergründen, ſowie unter dem grotesken Viſir des ſpaniſchen Don Quixote ... Wie der Fauſt, ſo iſt auch der Mephiſto-Typus unerſchöpflich, Mephiſto iſt ſo alt wie die Bibel, wie Aeſchylos; Mephiſto iſt die Schlange im Paradieſe, iſt der Geier des Prometheus. Ueberall, wo du den Vernichtungsgeiſt findeſt, iſt der Pferdefuß Mephiſto's mit im Spiele. Jupiter hat einen Mephiſto, der Satan heißt; Homer hat einen, der ſich Therſites nennt; bei Shakeſpeare verwandelt er ſich in Falſtaff u. ſ. w. Das ſind gewiß ſchöne Worte, aber von einem Operncomponiſten ſind uns ſchöne Muſik doch immer noch lieber. Für die Charakteriſtik Boito's iſt dieſes philoſophiſch tendenzelnde Opernvorwort unentbehrlich, von dieſer literariſchen Seite ähnelt er ohne Frage ſeinem deutſchen Vorbilde, dem Janus von Bayreuth.

Wie ich es für eine Tollheit halte, den Komponiſten Boito neben Wagner zu nennen, ebenſo — jetzt werden mich die Wagnerianer kreuzigen — dünkt es mich eine Vermeſſenheit, ſeinen „Mefiſtofele“ dem Fauſt von Gounod gleich- oder gar überzuſtellen. Die Wirkung dieſer Oper iſt freilich aller Orten durch zwanzigjährige maßloſe Abnützung jetzt ſo ſehr abgeſchwächt, daß vielleicht Mancher ihr nicht mehr ganz gerecht zu werden vermag. Das nimmt dem Werke nichts von ſeinem Werthe, und nichts von der Thatſache, daß es in

Frankreich, Italien und Deutschland als ein lichter Stern an dem verzweifelt finstern Theaterhimmel aufging. Aus voller Ueberzeugung war ich für Gounod's Faust in die Schranken getreten zu einer Zeit, da angesehene Kritiker das Werk als eine freche Verhöhnung Goethe's brandmarkten und seine Aufführung den deutschen Bühnen zum Verbrechen anrechneten. Ohne den Franzosen verleugnen zu können, noch zu wollen, offenbarte doch Gounod in seiner Musik so viel dem deutschen Sinne Verwandtes, daß sein Erfolg in Deutschland vollkommen begreiflich erschien. Die Schwächen des Faust sind darum nicht verkannt worden; sie liegen theils in einigen nothgedrungenen Konzessionen an die Pariser Oper, theils in den Grenzen von Gounod's mehr zartem als energischem Talente. Die Volksscenen im zweiten Akte von Gounod's Faust mit dem lebensvollen Finale, der Monolog Gretchen's am Spinnrade, das Quartett in der Gartenscene und das Liebesduett, endlich Margarethen's ergreifende Kerkerscene — das Alles ist schöne und ausdrucksvolle Opernmusik, auch wenn man sie nicht auf der Folie einer geringeren Komposition betrachtet. Hält man sie jedoch vergleichend an die analogen Scenen bei Boito, dann erscheint ihr Werth verzehnfacht.

Aber nicht blos Gounod, auch der vielverlästerte und wirklich nicht ganz unlasterhafte Verdi steht nach meinem Gefühle entschieden über Boito, sowohl in melodischem Reichthum und origineller Erfindung, als in leidenschaftlichem, dramatischem Zuge. Verdi ist für jeden deutschen Kritiker darum eine so bittere Pille, weil wir die unleugbaren Schönheiten seiner besten Opern immer wieder mit trivialen, rohen Stellen büßen müssen. Bei Boito empfinden wir die Trivialität viel verletzender, weil sie nicht naiv wie bei Verdi, sondern reflectirt erscheint und nirgends die Entschuldigung melodiöser Ueberkraft für sich hat. Dem angewagnerten jungen Italien ist Verdi ein durch Boito überwundener Standpunkt, ein

Dramatiker, der höchſtens in ſeiner „Aïda“ als achtbare „Vorſtufe“ für den „Mephiſtopheles“ daſteht. Leider vermag ich trotz aller Aufmerkſamkeit im „Mephiſtopheles“ nicht eine Scene zu entdecken, die ſich den Glanznummern des „Trovatore“, der „Traviata“, des „Ballo in maschera“ oder der „Aïda“ gleichſtellen ließe.

Der ſenſationelle Erfolg Boito's in Italien erklärt ſich aus zwei Faktoren, die an ſich beide natürlich und wohlberechtigt ſind: einmal aus dem uns Allen eingeborenen Bedürfniſſe nach Neuem in der Kunſt, ſodann aus der immer entſchiedeneren Wendung der italieniſchen Muſik vom Melodiſch-Gefälligen zum Dramatiſch-Charakteriſtiſchen. Wir können ſelbſt mit Mozart und Beethoven nicht auslangen für alle Zeit; neben dieſem ſicheren Beſitze iſt uns die ewig erneuernde Triebkraft der Produktion unentbehrlich. In der Oper, als der gemiſchteſten Kunſtgattung, vollzieht ſich der Verbrennungsprozeß am raſcheſten, treibt das Bedürfniß nach Neubildungen am ſtärkſten — und wieder ſtärker in Italien, dem Lande der ſchönſten, aber vergänglichſten Melodienblüthen, als in Deutſchland. Mit Anfang der dreißiger Jahre war man überſättigt von Roſſini's glänzenden, aber ſeelenloſen Bravourarien. Die Sehnſucht nach tieferer Empfindung mußte erwachen; Bellini ſtillte ſie, indem er nach den glitzernden, geſchmückten Puppen Roſſini's wirkliche Menſchen auf die Bühne brachte — Menſchen, die wahres Gefühl in nur allzu thränenreichen Melodien ausſtrömten. Donizetti's weniger urſprüngliches, aber äußerſt bewegliches Talent combinirte gleichſam Roſſini's und Bellini's Styl, die Beiden in lebendigem dramatiſchen Ausdruck häufig übertreffend. Verdi, eine weit energiſchere, in ihrem Pathos naive Natur, entzündete in der italieniſchen Oper ein bisher fremdes, wildes Feuer und ſteigerte alle in Donizetti ſchon anklingenden gewaltſamen Elemente zu packendſtem Effekt. Doch behielt er noch die alte Opernform mit

ihren Arien und Duetten bei, und wahrte, trotz mancher harmoniſchen und inſtrumentalen Bereicherung, der Melodie ihr oberſtes Recht. Nun drang Wagner's „Lohengrin" nach Italien und machte raſch Propaganda.

Es hat etwas faſt komiſch Seltſames, daß Italien, welches den „Don Juan" und „Fidelio" rein verſchlafen hat, ſich für deutſche Opernmuſik erſt an Wagner begeiſtert. Die Thatſache ſteht feſt. Mit der zündenden Wirkung auf das Publikum übt Wagner immer auch eine anſteckende auf die componirende Jugend. Faſt mit Naturnothwendigkeit mußte irgend ein „italieniſcher Wagner" aufſtehen. Boito iſt der erſte Italiener, der mit vollem Bewußtſein Wagner nacheifert, ſtatt der traditionellen Arien und Duette die freie Szenenform einführt und nicht der Melodie, ſondern der charakteriſirenden Orcheſter-Begleitung im Dienſte ſchärfſter dramatiſcher Accente die größere Wichtigkeit zugeſteht. Durch die Art ſeines Talentes Verdi verwandt, durch ſein Beſtreben Wagner, nimmt Boito zwiſchen dieſen beiden ſich den Rücken kehrenden Meiſtern eine bedenkliche Stellung ein. Unbeabſichtigte oder beiläufige Anlehnungen an Wagner finden wir in den meiſten Opern des letzten Decenniums; welcher Mißwachs aus direkter Nachahmung Wagner's, und zwar des Nibelungenſtyls, entſteht, lehrt uns vorläufig nur die Oper „Agnes Bernauer" des jüngſten deutſchen Wagner'chens: Felix Mottl. Ein italieniſcher Nachwagner iſt in gewiſſer Hinſicht beſſer daran; er muß, um es mit ſeinen Landsleuten nicht zu verderben, nach jedem Wagner'ſchen Anlaufe doch wieder einen Sprung zurückmachen in die handgreifliche wälſche Melodie. Boito bietet dem von Verdi überſättigten Publikum ſtatt Verdi'ſcher Verdi-Wagner'ſche Muſik. Die Kunſt gewinnt nichts dadurch, wohl aber der unmittelbare Erfolg. Und dieſer Erfolg des „Mephiſtopheles" beweiſt, daß Boito wirklich mit ſeinem Experimente die Strömung der Zeit getroffen habe; dieſe Strömung trägt ihn jetzt. Boito's Erfolg, auch

außerhalb Italiens, beweiſt ferner, daß das Experiment nicht ohne Talent gemacht ſein konnte. Dieſes Talent Boito's iſt, um es kurz zu bezeichnen, ein Talent für ſceniſche Wirkung.

2.

Das Vorſpiel der Oper behandelt Goethe's „Prolog im Himmel“. In die Orcheſter-Einleitung miſchen ſich, noch bevor der Vorhang aufgeht, Fanfaren von Poſaunen, die auf der Bühne, und zwar rechts, links und in der Mitte derſelben poſtirt ſind. Die Dekoration verbirgt dem Zuſchauer die himmliſchen Heerſchaaren, welche hinter den Wolken ihren Geſang zum Lobe des Herrn anſtimmen. Dieſer Chor in E-dur hat ein zartes melodiöſes Thema, das in immer ſtärkeren Akkorden anſchwillt und, gehoben durch das Geheimnißvolle der Scene, bedeutende Wirkung macht. Wir erfahren ſchon aus dieſem erſten Chor ſowohl die Geſchicklichkeit des Komponiſten in der Berechnung fremdartiger Klangeffekte, als auch ſeine unheilvolle Paſſion, durch unvermittelte, oft recht häßlich klingende Akkordfolgen, durch Wechſel von Dur und Moll in derſelben Phraſe, durch ganze Reihen von parallelen Quinten und Querſtänden und ähnliche ausgeklügelte Seltſamkeiten ſeine Muſik zu würzen. Nun wird Mephiſto angekündigt durch Rauch und Wetterleuchten auf der Bühne, im Orcheſter natürlich durch Piccolo und Fagott, des Satans Lieblings-Inſtrumente. Er ſingt ſeine Anſprache an den Herrn in einem widerwärtigen, nach Humor ringenden Drei-Achteltakt-Scherzo, dem einige Orcheſtertacte vorangehen und das Boito wahrſcheinlich deshalb „Inſtrumental-Scherzo“ nennt. Unter einem raſchen leiſen Geplapper der ſeligen Knaben, immer auf Einer Note, verſchwindet Mephiſto, der die Wette mit dem Herrn abgeſchloſſen hat, und oben erhebt ſich von neuem der unſichtbare Chor der

Engel, durch das Fortiſſimo des Orcheſters und Orgel- und Poſaunenklänge auf der Bühne zur höchſten Schallkraft geſteigert. Dieſes Vorſpiel im Himmel ſcheint mir das Originellſte in der ganzen Oper. Obwohl es in dem Geſange des Mephiſto ſchon die ganze muſikaliſche Häßlichkeit dieſer Rolle ankündigt und in den Chören mehr durch geſchickt kombinirte Klangeffekte, als durch Ideen ſelbſt wirkt, ſchafft es doch etwas in ſeiner Art Neues, Ueberraſchendes, deſſen fremdartig myſtiſchem Eindruck man ſich nicht entziehen kann.

Der erſte Akt bringt den Spaziergang am Oſterſonntag: Die verſchiedenen Spaziergänger-Gruppen und ihre Geſpräche aus Goethe, dazu Chorgeſang und Tanz. Die Muſik, mit einem koloſſalen Glockenſpiele beginnend, jagt in fortwährendem wilden Takt- und Tonartenwechſel alle Mächte des Orcheſters zu verwirrendem Getöſe auf. Zum Glücke zieht auf der Bühne ein ſo raſcher Wechſel farbiger Bilder vorüber, daß wir, mit dem bloßen Schauen vollauf beſchäftigt, auf die Muſik kaum aufmerken. Dieſe umfluthet nur wie ein geſtaltloſes, ausgelaſſenes Element die Scene; es könnte mit gleichem Inſtrumental-Aufwande ebenſo gut auch etwas ganz Anderes im Orcheſter geſpielt werden. In dieſen Volksſcenen erfreut nur das walzerartige Chorlied „der ſchönſte der Jungen" durch geſunde Heiterkeit, es hat doch muſikaliſchen Athem — eine zeitlang, denn bald fliegt dieſer Athem fieberhaft und ſchnappt nach den grellſten Rhythmen und Modulationen. Das Volksgetümmel ſchweigt einen Augenblick; Fauſt erſcheint an der Seite Wagner's: „Vom Eiſe befreit ſind Strom und Bäche" — Es gibt mir einen Stich ins Herz. Dieſe Stelle, eine der herrlichſten, die Goethe gedichtet, iſt mir und wohl Tauſenden ein Heiligthum; ſo lange ich zurückdenken kann, ſchlage ich ſie an jedem Oſterſonntag-Morgen auf wie ein Gebet. Und nun kommt dieſer Boito'ſche Operntenor und ſingt mir die Götterworte auf eine ſüßliche, den Badechor in den „Hugenotten" anklingende Melodei vor!

Wenn ich vielleicht gegen einzelne Theile des „Mephiſtopheles“ bis zur Unbilligkeit eingenommen bin, ſo geſchieht es aus Empörung über ihr freches Anklammern an die Goethe'ſchen Worte. Möglich, daß manche dieſer Kantilenen, auf einen andern Text und nicht von Fauſt und Gretchen, ſondern von Peppino und Peppina geſungen, mich höchſtens langweilen würden. So aber wird mir dabei zu Muthe, als würde Goethe beſchmutzt . . . Fauſt erblickt den ſchwarzen Pudel, welchen Boito, komiſch genug, in einen „grauen Bruder“ verwandelt. Direktor Jahn hat ihn für Wien wieder in ſein Pudelrecht eingeſetzt und dem unausbleiblichen Gelächter bei der Stelle: „Das alſo war des Bruders Kern!“ vorgebeugt. Wie geiſtlos und ungehobelt ſich Boito's Muſik benimmt, wenn ſie leichten Konverſationston anſchlägt, das wolle man aus den Geſprächen der Spaziergänger und vor Allem aus den Reden des Famulus Wagner in dieſem Sinne entnehmen. Etwas Geſchmackloſeres als die angeblich charakteriſirende Antwort Wagner's: „Nein, ein Phantaſiegebild“ — in Achtelnoten ſtakkirte F-dur-Tonleiter zweimal hinab und hinauf — gibt es ſchwerlich. Die Scene verwandelt ſich in Fauſt's Studirzimmer. Das Arioſo Fauſt's: „Verlaſſen hab' ich Feld und Au“ — das Thema zur Hälfte aus der Beethoven'ſchen „Kreutzer-Sonate“, zur Hälfte aus dem Liebesduett des Gounod'ſchen Fauſt zuſammengeſetzt — iſt höchſt alltäglich, aber noch ein Labſal gegen den nun folgenden Geſang Mephiſto's: „Ich bin der Geiſt, der ſtets verneint“, eine der kläglichſten Anſtrengungen des Komponiſten, dämoniſche Muſik zu machen. Das brutale Ding gipfelt in dem Refrain: „Lachend ſpreche ich das kleine Wörtchen Nein und lache, pfeife!“ Die italieniſchen Darſteller des Mephiſto ſtecken dabei zwei Finger in den Mund und pfeifen wirklich; in Wien bleibt dieſe reizende Nuance weg, und nur das Piccolo pfeift aus Leibeskräften. Wie dann in dem liederlichen Duett-Allegro: „Von dieſer Stun—de“ die zweite Sylbe in die große Sext

hinaufſpringt, dazu noch von einem Triangelſchlage und Piccolopfiff accentuirt — das iſt von unbeſchreiblichem Eindrucke. Man könnte dieſes fidele Duett Fauſt's mit Mephiſto ohne Aenderung in jeder beliebigen Operette von zwei Schuſterjungen ſingen laſſen.

Zweiter Akt: Scene im Garten von Gretchen und Frau Martha. Das kurze ſchlichte Orcheſter-Vorſpiel iſt nicht übel, und das Zwiegeſpräch zwiſchen Fauſt und Gretchen wäre es auch nicht, wenn es in irgend welcher Operette von einem leichtfertigen Pärchen geſungen würde. Das Thema erinnert an das Strophenlied, das in Verdi's „Maskenball" der als Matroſe verkleidete Herzog bei der Zigeunerin ſingt. Dahin paßt der (von Verdi ungleich graziöſer rhythmiſirte) ſcherzende Zweivierteltakt, aber zu den holdeſten Reden Gretchen's — das thut weh. Die beiden Paare — Fauſt mit Gretchen, Mephiſto mit Martha — löſen einander mehreremale auf der Scene ab, und vereinigen ſich dann zum Quartett — Alles wie bei Gounod. Heiliger Gounod! Natürlich nimmt der „philoſophiſche" Boito auch das Religions-Geſpräch in ſeine Kompoſition auf und läßt ſeinen Fauſt den Glauben an Gott in einer wäſſerigen Melodie erledigen, von der ich nur ſeine eigenen Worte ſage: „Ich habe keinen Namen dafür." Die Scene ſchließt ohne jeden edleren, wärmeren Herzenston, mit einem dem bekannten Rigoletto-Quartett nachgebildeten Lacheffekt von ausgelaſſener Heiterkeit.

Der Gartenſcene folgt unmittelbar die Walpurgisnacht auf dem Brocken. Wer immer hier davon ſpricht, gedenkt kaum der Muſik, ſondern ergeht ſich in Bewunderung über die großartige ſceniſche Ausſtattung. In der That, ſo viel Teufel, Hexen, Kobolde und Irrlichter haben wir noch nie beiſammen geſehen, und wie maleriſch gruppirt, wie hölliſch ſchön beleuchtet! Die Muſik dazu iſt nicht viel mehr, als ein effektvoll arrangirtes Getöſe, das von gruſelndem Schauer bis zum

tollſten Höllenſpektakel ſich aufbäumt. Poſaunen und geſtimmte Glocken, Trommel und Becken, Fagotte und Piccolos liefern ihre grellſten Farben, und die Farbe iſt hier Alles, die Zeichnung nichts. Dieſer muſikaliſche Schwefeldampf erinnert an die „Hölle“ in Liszt's Dante-Symphonie, wobei wir keineswegs vergeſſen, daß Boito auf dem Theater ein weit größeres äſthetiſches Recht zu ſolcher Freskomalerei hat, als Liszt in rein inſtrumentaler Konzertmuſik. Trotz des dürftigen muſikaliſchen Ideengehalts iſt Boito's Walpurgisnacht doch, wie der Prolog im Himmel, in ihrer Art effektvolle muſikaliſche Dekorations-Malerei und bezeichnet die ſtarke Seite von Boito's Talent. Als echter Dekorations-Maler wirkt der Komponiſt des „Mephiſtopheles“ auch viel befriedigender dort, wo er eine große Menge, als wo er den Einzelnen ſingen läßt. Wie im Prolog, ſo ſteht auch in der Walpurgisnacht der Geſang des Mephiſto tief unter der Chormuſik. Sobald dieſer ein längeres Solo anhebt — das „Scherzo“ im Prolog, die Anrede in Fauſt's Studirzimmer, das Lied von der Weltkugel in der Walpurgisnacht — möchte man ſeekrank werden. Boito bemüht ſich, den Mephiſto eminent teufliſch ſingen zu laſſen, jeder Note einen „ſtets verneinenden Geiſt“ einzuhauchen. Hier ſtehen wir aber nicht blos vor einer Grenze von Boito's Talent, ſondern vor einer Grenze des muſikaliſchen Ausdruckes überhaupt. Die Muſik kann nicht ſchlechtweg lügen und verneinen; das abſolut Häßliche jedoch, wollte man ſich deſſen bedienen, iſt in der Tonkunſt zugleich ein abſolut Widerſinniges. Will der Componiſt den Satan ſingen laſſen, ſo muß er ſich zu Conceſſionen an das Menſchliche, was hier das Muſikaliſche iſt, entſchließen; er darf den Teufel nur an die Wand malen. Gounod hat ſeinen Mephiſto in's Humoriſtiſche herübergezogen, Meyerbeer ſeinen Bertram in's Sentimentale; Beide ſind keine vollkommenen Teufel, aber ſie ſind wenigſtens beſſere Muſiker und Sänger, als Boito's Höllenfürſt, der mit ſeiner krampfhaften Diabolik

parodiſtiſch wirkt. Boito hat Fauſt's Ausruf: „Du Spottgeburt aus Dreck und Feuer!“ offenbar als Recept aufgefaßt und von dem erſten Beſtandtheile zu viel genommen.

Der dritte Akt führt uns in den Kerker zu Gretchen. Der gute Eindruck von dem ſchlichten, liedmäßigen Anfang ihres Geſanges wird beeinträchtigt durch die unpaſſenden Triller- und Bravourpaſſagen am Schluſſe. Ihre folgenden, an Fauſt gerichteten Reden haben einen wärmeren Herzenston und echt dramatiſche Accente. Dieſe Scene wirkt übrigens durch ihren Inhalt ſo überwältigend ſchmerzlich und rührend, daß ſie uns im Schauſpiel ſelbſt bei mittelmäßiger Darſtellung ergreift, desgleichen in der Oper auch mit unbedeutender Muſik. In Gretchen's Duett mit Fauſt wirkt der Adagioſatz in Des-dur ſehr ſtimmungsvoll; die Stimmen flüſtern ganz leiſe, faſt parlando, dazu ertönt im Orcheſter ſtets der Grundton Des als ſtarkes Pizzicato auf den tiefſten Saiten zweier Harfen. Ein ſchöner, meines Wiſſens neuer Effekt. Der ſich anſchließende aufgeregte Allegroſatz, halb Wagner, halb Verdi, wühlt in unaufhörlichen Modulationen und enharmoniſchen Fortſchreitungen, häuft die höchſten, anſtrengendſten Accente der Stimmen und die dröhnendſten des Orcheſters. Von ordinärer Melodie, wirkt es immerhin „dramatiſch“ in jenem Sinne äußerſter Ueberreizung, welche die feine Linie des Aeſthetiſchen ſchwindelnd überſpringt. Die erwähnten Stellen Gretchen's im Kerker ſind die innigſten, nach meiner Empfindung die einzigen wirklich innigen und rührenden in der ganzen Oper.

Auf die Kerkerſcene folgt unmittelbar die „klaſſiſche Walpurgisnacht“ mit der griechiſchen Helena als Mittelpunkt. Dieſer zweite Theil gilt vielfach für die beſſere Hälfte der Oper; er enthält jedenfalls deren wohllautendſte, ſangbarſte Partien. Trotzdem kann ich dieſem bevorzugenden Urtheile nicht beiſtimmen, da mir der Komponiſt gerade im rein Melodiöſen am allerſchwächſten erſcheint. Boito ſucht, im Großen

wie im Kleinen, vornehmlich durch Contraſte zu wirken, und dieſe Spekulation ſchlägt auch hier nicht fehl. Wenn wir nach dem wüſten Hexenſabbath und der grauenvollen Kerkerſcene plötzlich in eine ſonnenhelle griechiſche Landſchaft verſetzt werden, wo ſchöne Frauen, maleriſch gelagert, Geſang und Saitenſpiel üben, da zieht unwillkürlich eine Art Wonnegefühl in unſere Bruſt. Die Dekoration hat mehr Verdienſt daran, als die Muſik. Nach einer kurzen Orcheſter-Einleitung, deren ſcheußliche Quintenfolgen wahrſcheinlich „exotiſch“ klingen ſollen, hören wir ein zweiſtimmiges Strophenlied (Helena und Pantalis), das, über Harfen-Akkorde leicht hingleitend, anmuthig ſtimmt zu der herrlichen Landſchaft. Von letzterer abgezogen, iſt auch dieſes Stückchen (das weitaus beſte in dem Akte) ſehr unſcheinbar. Die folgende Balletmuſik klingt flach und kindiſch, desgleichen die Frauenchöre, die mit ihrem monotonen Uniſono altgriechiſchen Charakter prätendiren. Fauſt erſcheint und wird als „ſchöner Mann“ bewundert; er ſingt auch ſo. Seine Liebeserklärung an Helena, von einem endloſen Harfen-Präludium eingeleitet, ſchmeckt unſäglich fade. Nach dem zehn- bis zwölfmal wiederholten Ausrufe: „Liebe! Liebe!“ ſtürzen ſich Fauſt und Helena in die Arme und in ein Verdiſches Uniſono-Duett von bemerkenswerther Gemeinheit. Nach den vielen ekſtatiſchen hohen B und C tritt die bekannte Wagner'ſche „ſüße Ermattung“ ein, das Liebespaar verzieht ſich girrend in die Büſche, und der Vorhang fällt — zum Unterſchiede von Wagner — „langſam.“

Der Epilog, ein richtiger ſechſter Akt, führt uns wieder in die Studirſtube Fauſt's. Mit dem „ſchönen Manne“ iſt's aus; er iſt wieder alt und grau und hockt gebrechlich in ſeinem Großvaterſtuhl. Dennoch findet er in „des Traumes Phantaſien das höchſte Glück“, was er uns in einem ſchläfrigen As-dur Andante von allergewöhnlichſtem wälſchen Zuſchnitte mittheilt. Es iſt dies das letzte von den vier Arioſos, die das

ganze musikalische Kapital dieser Rolle ausmachen: der erste Monolog in der Studirstube, die Religions-Erklärung bei Gretchen, das Liebesgeständniß vor Helena und endlich diese fromme Betrachtung in extremis. Wer sich ein Urtheil über die melodische Erfindungskraft Boito's bilden will, der sehe sich diese vier Kantilenen nach einander an und entscheide, welche die armseligste sei. Wie nun Faust immer stärkere religiöse Anwandlungen bekommt, greift der um seine Wette besorgte Mephisto zu seinem beliebten Hausmittel: ein Halbdutzend verlockende Sirenen herbeizuzaubern. Aber dem Faust des letzten Aktes thun sie nichts mehr; sie verschwinden unverrichteter Sache, und Faust betet kniend, „über die Bibel gebeugt", sein letztes Stündlein herbei. Steht das vielleicht auch im Goethe, daß Faust wie eine alte Betschwester endet? Der Himmel öffnet sich, die seligen Knaben plappern wieder ihre eintönige Sechszehntel-Psalmodie, und zum Drittenmale ertönt unsichtbar der Engelchor, den wir anfangs im Prolog, dann bei Gretchen's Tod vernommen haben. Ein Regen von himmlischen Rosen bedeckt den sterbenden Faust, während Mephisto, nachdem er eine der widerborstigsten Stellen seiner Rolle wiederholt hat („Schau' um dich!"), standesgemäß unter Schwefelgeruch versinkt. Auch dieses Tableau, der offene Himmel mit seinen unzähligen großen und kleinen Engeln, ist im Hofoperntheater mit einer außerordentlichen Pracht ausgestattet und die Wirkung auf den Zuschauer so sicher wie baares Geld.

So haben wir denn Boito als einen Componisten kennen gelernt, der von den sinnenfälligsten Effecten Verdi's und Wagner's sich Vieles geschickt angeeignet und mit specifisch scenischem Talente zu einem in den Hauptpartieen packenden Mischwerke vereinigt hat. Als Melodiker gehört Boito zu den schwächsten Erfindern, als Harmoniker zu den keckſten und geschmacklosesten. Er sucht durch die grellsten Accordfolgen, durch athemversetzenden Takt- und Tempowechsel, durch rastloses

Moduliren zu wirken. Dem Muſiker wird auffallen, daß Boito's Harmonie zwiſchen Ueberladung und Dürftigkeit wechſelt und die leere Zweiſtimmigkeit ſich ebenſo oft in dieſer Partitur breitmacht, wie das betäubende Klanggewimmel. In der Inſtrumentirung zeigt ſich Boito einmal originell und ſcharfſinnig, ein andermal roh und geradezu dilettantiſch. Da er überall auf den Effect hinarbeitet und dieſen Effect immer im Contraſte ſucht, dabei das Häßliche nicht nur nicht ſcheut, ſondern mit Vorliebe aufſucht und erklügelt, ſo mag er immerhin eine „intereſſante“ Erſcheinung heißen, eine künſtleriſch edle und erfreuliche nimmermehr. Kein Zweifel, daß „Mephiſtopheles“ der modernen, in den Materialismus bereits tief hineingerathenen großen Oper noch einen weiteren Stoß nach unten verſetzt. —

II.

„Simon Boccanegra.“

Oper von Verdi.

(Erſte Aufführung in Wien 1882.)

Die meiſten der Zuhörer dürften ſich gefragt haben, was denn hiſtoriſch wahr ſei an dieſem Dogen Boccanegra und der wirren Handlung, die ſich um ihn anhäuft in der Verdi'ſchen Oper. In den gangbarſten Hilfs- und Handbüchern werden ſie den Namen nicht finden; wir wollen ihnen die Mühe, der wir uns ſelbſt unterzogen haben, erſparen und aus älteren Specialgeſchichten des mittelalterlichen Genua das Weſentliche hier zuſammenſtellen. Die Handlung entwickelt ſich aus jenen ſtürmiſchen politiſchen Zuſtänden des 14. Jahrhunderts, da Bürgerkriege der Plebejer mit den Adeligen die italieniſchen Freiſtaaten erſchütterten und namentlich Genua (der Schauplatz unſerer Oper) bald mit Venedig, bald mit Piſa, Mailand und anderen Nachbarſtädten im Kampfe lag. Zwei ghibelliniſche Hauptleute, ein Spinola und ein Doria beherrſchten Genua; ſie hatten dem Volke die Wahl ſeiner Abbés (Volksäbte) entriſſen, ein Magiſtrat, der, wie in Rom

die Tribunen, Schützer und Vertheidiger des Volkes ſein ſollte. Die Unzufriedenen von Genua forderten Rückgabe dieſes Rechtes. Zwanzig von ihren Mitbürgern gewählte Plebejer verſammelten ſich am 23. September 1329 in der Prätur; da rief einer aus dem Haufen, ein Silberfolien-Fabrikant: „Wählt den Boccanegra!“ (Italieniſche Hiſtoriker ſchreiben den Namen theils „Boccanigra“, theils „Boccanera“; wir bleiben hier bequemlichkeitshalber bei der Verdi'ſchen Schreibart). Simon Boccanegra wird als ein muthiger und erfahrener Mann geſchildert, der, obſchon von altem Adel, immer die Plebejer beſchützt hatte. Man rief ihn jubelnd zum neuen Abbé aus; er lehnte jedoch ab. Das Volk fühlte dann, daß der Titel Volksabbé nur einem Plebejer zuſtehe und daß Boccanegra vermöge ſeines Ranges eine ſo abſtehende Magiſtratur nicht annehmen könne. „Sei denn unſer Fürſt, unſer Doge!“ rief die Menge, und die Hauptmänner drangen in ihn, die Wahl anzunehmen. Da der zufällig ihm ertheilte Titel als Doge an den Dogen von Venedig erinnerte, das Haupt eines Freiſtaates, der Genua glich, ſo blieb die neue Verfaſſung, die ſo zu ſagen inmitten des Volksgeſchreies ſich entwickelte, frei und republikaniſch. Boccanegra machte ruhmwürdigen Gebrauch von der ihm anvertrauten Gewalt, die er durch fünf Jahre behielt. Indeſſen hatte er immerfort gegen die Umtriebe der vier mächtigen Familien Doria, Spinola, Grimaldi und Fieschi, die er von der Regierung ausgeſchloſſen hatte, zu kämpfen. Sie verbündeten ſich gegen ihn, und Boccanegra, dieſes Kampfes endlich müde, legte ſeine Stelle nieder und ging nach Piſa. In einer der ſtürmiſcheſten Epochen Genuas, abermals aus einem bewaffneten Volksaufſtand, erfolgte 1353 zum zweitenmal die Wahl Boccanegra's zum Dogen. Er verbannte ſofort einige der wichtigſten Edelleute und ließ nur den Plebejern Antheil an der Stadtregierung. Während der Anweſenheit des Königs Peter von Cypern in Genua (1363) ward der

Doge, als er mit dem König bei Pietro da Malatelli speiste, vergiftet, und erkrankte. Nun erhob sich die Gegenpartei, drang in den Dogenpalast und ließ den Gabriele Adorno, einen reichen Kaufmann, zum Dogen erwählen. Bald darauf starb Boccanegra und ward, da ihn die herrschende Partei des Adorno haßte, fast ohne alle Begleitung begraben.

Verdi's Textdichter, Piave, hat nur einige Hauptumrisse der historischen Gestalt Boccanegra's beibehalten (seine Erwählung durch das Volk und spätere Vergiftung), im Uebrigen aber eine ganz willkürliche Romanfigur daraus gemacht. Von anderen historischen Personen nimmt der Librettist lediglich den Namen und schmückt damit irgend eine ganz frei erfundene Figur. Den nachmaligen Dogen Adorno macht er zum heißblütigen Liebhaber-Tenor, den „Goldspinner Paolo," der im Vorspiele die Wahl Boccanegra's beantragt, zum Intriganten und Bösewicht der Handlung. Einzelne historische Namen (Grimaldi, Fieschi 2c.) fliegen als prahlerischer Flitter fortwährend durch den Text; sogar von Petrarca wird ein zum Frieden mahnender Brief in der Rathsversammlung vorgezeigt und von Paolo verhöhnt. Die freie Benutzung geschichtlicher Thatsachen, insbesondere so dunkler, fernliegender Thatsachen wird Niemand dem Librettisten verargen, wenn er es nur versteht, eine spannende zusammenhängende Handlung daraus zu gewinnen, und lebendige Charaktere hineinzustellen, die unser Interesse erregen. Piave erzielt leider das gerade Gegentheil.

Boccanegra kommt im Vorspiele als junger Mann nach Genua, um seine Geliebte, die Tochter des stolzen Patriziers Fiesco, wiederzusehen — er findet sie als Leiche. Der erste Akt spielt fünfundzwanzig Jahre später. Boccanegra's Tochter, die Enkelin Fiesco's, von Beiden längst todtgeglaubt, ist als Kind, Gott weiß wie, in Pisa gerettet worden, und lebt unter dem Namen Amelia Grimaldi bei Genua. Sie liebt einen jungen Edelmann, Gabriel Adorno, der um sie wirbt. Um

Digitized by Google

ihr persönlich die Begnadigung ihrer vermeintlichen Brüder (Grimaldi) mitzutheilen, erscheint der Doge Boccanegra bei Amelia und erkennt in ihr seine Tochter. Es folgt eine große Rathsversammlung im Dogenpalaste. Adorno stürzt, vom Pöbel verfolgt, herein; er hat einen gewissen Lorenzino ermordet, in dessen Haus die gewaltsam entführte Amelia gebracht worden war. Adorno hält den Dogen für den Urheber der Entführung und dringt mit dem Schwerte auf ihn ein; Amelia wirft sich schützend zwischen Beide. Der zweite Akt spielt im Zimmer des Dogen. Da kommen und gehen die bedenklichsten Leute ungehindert ein und aus: der gefangene Adorno, der gefangene Fiesco, endlich Paolo, der Gift in den Becher des Dogen schüttet. Boccanegra trinkt das Gift, ein im Interesse der Oper langsam wirkendes, da er ja noch den ganzen dritten Akt zu singen hat. Vorläufig macht es ihn blos schläfrig; kaum ist er aber eingeschlummert, als schon Adorno mit gezücktem Dolche an den Schlafenden heranschleicht. Amelia erscheint wieder zur rechten Zeit und fällt dem Mörder in den Arm. Nun erst erfährt dieser, daß Amelia nicht die Geliebte, sondern die Tochter des greisen Dogen ist, und beschließt sofort, für Boccanegra zu kämpfen. Wie gerufen sind auch schon wieder „Feinde“ bewaffnet zur Stelle. („Und frage nicht, wo Feinde sind — die Feinde kommen mit dem Wind“, sang Herwegh einst an den König von Preußen.) Im dritten Acte sehen wir Boccanegra langsam an den Folgen des zweiten sterben; in seiner Todesstunde vereinigt er Amelia mit Adorno. Auf seinen Wunsch besteigt Adorno den Thron, Paolo das Schaffot.

Die Hauptpersonen, welche diese unsinnige Handlung ruckweise vorwärtsschieben, sind schön kostümirte Holzpuppen ohne Fleisch und Knochen. Den mit seiner schuftigen Umgebung stark kontrastirenden Edelmuth Boccanegra's acceptiren wir gerne; aber daß er einem bösen Narren, wie diesem Adorno,

der ihn im Schlafe ermorden will, die einzige Tochter zur Frau gibt und ihn dem Volke angelegentlich als den würdigsten Dogen recommandirt — das geht doch über die Grenzen selbst opernmäßiger Großmuth hinaus. Daneben dieser abscheuliche Liebhaber Adorno und die unbegreifliche Amelia, die zweimal den gegen ihren Vater losgehenden Mordjüngling abwehrt, aber trotzdem das einzige ihn aufklärende und entwaffnende Wort: „Boccanegra ist mein Vater" nicht ausspricht! Was Amelia's Großvater, der Urgreis Fiesco, eigentlich mit der Handlung zu schaffen hat, macht uns das größte Kopfzerbrechen. Er braucht nur aufzutreten, um uns immer von neuem confus zu machen. Im Vorspiele hat er eine lange Unterredung mit dem ihm nur zu wohlbekannten Boccanegra. Da er in den folgenden Acten unter dem Namen „Andrea" auftritt, so müssen wir vermuthen, er sei nach Boccanegra's Erwählung verbannt worden, dürfe sich nur heimlich unter falschem Namen nach Genua schleichen und dem Dogen ja nicht in die Nähe kommen. Aber siehe da! in der feierlichen Rathssitzung erblicken wir unsern Fiesco-Andrea unter den Rathsherren, dicht an der Seite des Dogen! Im dritten Act kommt es noch besser. Fiesco spricht den Dogen an — „welche Stimme!" ruft Boccanegra (der eben mit ihm das ganze zweite Finale gesungen hat) erschrocken aus. „Du hörtest sie schon einmal", entgegnete ihm der Uralte, „kennst du mich?" „Fiesco!!" Ist das nicht, um verrückt zu werden? Sehr unklar bleibt den Zuhörern auch Paolo und dessen plötzliche Wandlung aus Boccanegra's Freund und Begleiter zu dessen Todfeind und Mörder. An dieser Unklarheit trägt aber die Direction des Hofoperntheaters größere Schuld, als der Textdichter. Man höre. Paolo hat den Dogen gebeten, für ihn den Brautwerber zu machen bei der schönen Amelia. Nachdem aber Boccanegra in dieser eben seine Tochter wiedererkannt hat, ist er weit entfernt, Paolo zu willfahren. Nach dem Duett zwischen

Digitized by Google

Boccanegra und Amelia (mit welchem in Wien die Scene schließt) bringt das Textbuch folgendes kurze Gespräch zwischen Boccanegra und dem auf Bescheid harrenden Paolo!

> Paolo: Sie sagte? Doge: Laß alle Hoffnung schwinden! Paolo: Nimmer vermag ich's. Doge: Ich will es (geht ab). Paolo: Du willst? Vergaßest Du, was Du mir schuldest? Pietro (hinzutretend): Wie ging es? Paolo: Zurückgewiesen! Pietro: Was wirst Du thun? Paolo: Sie rauben. Des Abends wandelt sie allein am Strande des Meeres; man bringt sie in mein Fahrzeug; es nimmt Lorenzo's Wohnung alsdann sie auf.

Dieses kurze Gespräch, welches einzig und allein Licht verbreitet über alles Folgende, indem es uns den plötzlichen Haß Paolo's gegen Boccanegra erklärt und uns belehrt, daß Paolo Amelien entführen wird, ist im Hofoperntheater vollständig gestrichen! Und doch ist es so unumgänglich nothwendig, daß ein einsichtsvoller Dramaturg es aus Eigenem hinzufügen müßte, falls es nicht im Textbuch stünde. Ueberhaupt gewahrten wir in der Scenirung dieser Oper mehr die effektvoll schmückende, in allem Aeußerlichen tüchtige Hand des Regisseurs, als den tiefer eindringenden Blick des Dramaturgen, wie folgendes zweite Beispiel darthut. Der Doge weiß, daß Paolo der Entführer Ameliens ist; er will ihm dies zu erkennen geben, ihn moralisch erschüttern, ohne ihn noch vor dem versammelten aufgeregten Volke zu entlarven. „Es ist ein Verräther unter uns,“ spricht der Doge mit Nachdruck. „Ihn, den verruchten Buben, soll mein Donnerwort treffen: Fluch dem Verräther! Und du, Paolo, sollst die Worte wiederholen.“ Paolo wiederholt die Worte, er soll sie im Innersten erschrocken nachsprechen, „erschrocken und bebend,“ wie das Textbuch vorschreibt, aber mit jener erzwungenen äußeren Fassung des Heuchlers, der sein Leben davon abhängig weiß. Paolo mag erbleichen und zittern, aber muß aufrecht stehen bleiben wie ein angeklagter Mörder,

der im entscheidenden Moment einen Meineid schwört, um sich nicht selbst an den Galgen zu bringen. Statt dessen stürzt im Hofoperntheater der Darsteller des Paolo, nachdem er jenen Fluch nachgesprochen, reuig auf die Knie und verbirgt sein Angesicht mit beiden Händen, während die Menge mit Fingern nach ihm zeigt. Durch diese ganz falsche Auffassung der genannten Scene wird die Absicht des Dichters in ihr Gegentheil verkehrt: Paolo, statt nur in seinem Gewissen geängstigt zu werden, klagt sich durch sein reuig verzweifelndes Benehmen selber an, ist vor allem Volke geständig und könnte somit unmöglich, wie es der Fall ist, im nächsten Akte im Besitze seines früheren Ehrenamtes unbehelligt und erhobenen Hauptes einhergehen. So wurde denn die Handlung des „Boccanegra" in der Wiener Aufführung noch konfuser, als sie es schon von Haus aus ist.*

Unter den verschiedenartigen schädlichen Operntexten sind die unverständlichen, verworrenen fast noch nachtheiliger für die musikalische Wirkung, als die einfach langweiligen. Auch in Verdi's „Boccanegra" läßt unser Interesse an der Musik von dem Augenblicke nach, wo wir der Handlung nicht mehr mit theilnehmendem Verständnisse folgen können und wachsendes Aergerniß nehmen an den Widersprüchen einer zusammenhanglosen Handlung. Die Oper, gegenwärtig ein Zugstück in Italien,

* Es ist ein schöner Charakterzug Verdi's, daß er sich seinem Librettisten Piave, trotz manches schauderhaften Textbuchs, zeitlebens anhänglich und großmüthig erwies. Als Piave 1876 starb, hatte er, schwerer Körperleiden wegen, bereits mehrere Jahre nichts arbeiten können. Um seine früheren Dienste zu belohnen und ihn vor Mangel zu schützen, warf ihm Verdi eine lebenslängliche Rente aus, die stets pünktlich ausbezahlt wurde. Nicht genug daran: er stiftete ein Kapital für die junge Tochter Piave's, das ihr sammt den aufgelaufenen Interessen am Tage ihrer Großjährigkeit eingehändigt wird. So konnte Piave, Dank der Erkenntlichkeit Verdi's, ruhig sterben.

ist bekanntlich schon vor 26 Jahren componirt und hat damals in der Fenice entschiedenen Mißerfolg erlebt. Dieses Fiasco erklärt Fétis damit, daß Verdi sich im Boccanegra die deutsche Zukunftsmusik zum Vorbilde genommen habe, „une fantaisie", die ihm übel bekommen mußte. Davon vermögen wir selbst in der neuen, moderneren Umarbeitung dieser Oper nichts zu erblicken, wohl aber ein treueres dramatisches Anschmiegen, schärfere Accente und eine gewähltere Instrumentirung — Vorzüge, welche auf den Styl der späteren Verdi'schen Opern vorausdeuten. Sehr natürlich: Boccanegra, unmittelbar zwischen der „Sicilianischen Vesper" und dem „Maskenball" componirt, steht am Eingang von Verdi's letzter Periode, seiner Maniera terza. Aber nicht blos mit halbem Gesichte, sondern mit Dreiviertel-Profil blickt „Boccanegra" nach rückwärts, ist also selbst vom Verdi'schen Standpunkte mehr Vergangenheits- als Zukunftsmusik. Am emsigsten mag die nachbessernde und nachschaffende Hand des Maëstro im Vorspiel und im ersten Acte gewaltet haben; hier finden wir wenigstens stellenweise das Feuer seiner Jugend bei der gesteigerten Kunst seines Alters. Ja, das ist der süße Wohllaut, die feurige Sinnlichkeit und der leidenschaftlich dramatische Zug des früheren Verdi, theils abgeklärt, theils gewürzt durch die feineren Elemente seines späteren Styles. Gleich die Instrumental-Einleitung des Vorspiels und die folgenden mehr im Conversationstone gehaltenen Scenen fesseln durch jene Lebenswärme und eigenthümlich erwartungsvolle Spannung, welche Verdi solchen vorbereitenden Scenen zu geben versteht. Die wehmüthige Cavatine Fiesco's, mit welcher sich das von ferne herübertönende „Miserere" vermischt, ist von echter Empfindung und schönstem Wohlklange. Das folgende Duett zwischen Boccanegra und Fiesco athmet ein starkes Pathos und gewinnt einen packenden Abschluß durch das herbeiströmende Volk, das jubelnd die Erwählung Boccanegra's verkündigt, während er selbst in Schmerz

um die todte Geliebte verſunken iſt. Die lieblichſten Momente der Oper bringt die erſte Hälfte des erſten Aktes. Mit feiner, etwas koketter Grazie iſt die Einleitung inſtrumentirt: ein blühender Zwiegeſang zwiſchen Klarinette und Violoncell unter tremolirenden hohen Geigenakkorden, welche leiſes Vogelgezwitſcher nachahmen. Die Arie Amelia's in Es-dur und ihr Liebesduett mit Adorno — allerdings von einigen banalen Regungen geſchüttelt — wirken immerhin durch melodiſchen Reiz und leidenſchaftlichen Zug. Geringer und wie von Abſichtlichkeit durchkältet iſt das Duett zwiſchen Adorno und Fiesco. Hingegen gehört das folgende zwiſchen Amelia und Boccanegra in ſeinem dramatiſch entwickelndem Theile, wie in dem lyriſchen Zwiſchenſatze Amelia's („Grave d'anni della pia") zu den beſten Duetten Verdi's. An die große Scene im Dogenpalaſte, welche den erſten Akt ſchließt, hat der Komponiſt beſondere Sorgfalt gewendet, und das Feuer iſt ihm nicht ausgegangen bei der Arbeit. Das Finale iſt überſichtlich und effektvoll aufgebaut; von ſchöner muſikaliſcher Wirkung namentlich der langſame, pathetiſche Fis-dur-Satz, über welchem die Melodie der Sopranſtimme („Pace!") wie ein ſilbernes Band weht.

Wir ſind am Ende des erſten Aktes, für uns iſt es das Ende der Oper. Was in den beiden letzten Akten folgt, ſind faſt lauter bekannte Melodien, konventionelle Phraſen, verbrauchte Effekte. Der alte Verdi, aber in übler Laune, zerſtreut, ermüdet. Es ſprühen wohl hin und wieder hellere Funken auf, beſonders gegen den Schluß der Oper, aber ſie verkniſtern eindruckslos in der feuchten Dämmerung des Ganzen.

III.

„Paul und Virginie.“

Oper in 3 Akten von Victor Massé.

(Erste Aufführung in Wien 1880.)

Der Componist von „Paul und Virginie“, Victor Massé, ist in Wien durch zwei Opern bekannt, oder richtiger — vergessen. Sie heißen: „Die verschleierte Sängerin“ und „Königin Topas“. „La chanteuse voilée“ erschien zwei- bis dreimal in unserer komischen Oper, um für immer wieder zu verschwinden. Und doch gehört dieses liebenswürdige Singspiel nicht blos zu dem Besten, was Massé geleistet, es ist mit einer zweiten Operette: „Les noces de Jeanette“ zugleich Basis und Höhepunkt seiner Erfolge. Massé's freundliches, doch weder reich noch kräftig angelegtes Talent entfaltete sich am günstigsten in solch winzigen dramatischen Gärtchen. Natürlich beeilte sich Massé, dieselben zu stattlichen Parks zu erweitern, und schrieb fortan drei- bis vieraktige Opern. Eine davon ist „La reine Topaze“, welche 1858 in Wien mit schwachem Erfolg gegeben wurde. Es ist schon lange her, aber ich glaube noch immer die gelangweilten Gesichter um mich her zu sehen, die

andere Oper von Massé, die in der Pariser Opéra comique große und anhaltende Beliebtheit genoß, war „Galatée“. Die Musik ist bei aller Zierlichkeit unbedeutend, aber das Libretto fußt auf einem äußerst drolligen Gedanken. Die schöne Marmorstatue Galathee belebt sich wirklich auf das brünstige Gebet des Bildhauers Pygmalion, entpuppt sich aber als ein so anspruchsvolles, unausstehliches Weib, daß der geplagte Künstler bald keinen heißeren Wunsch hegt, als die Zurückverwandlung dieses lebendigen Teufels in den früheren sanften Marmor. Ein geistreiches Seitenstück zu Offenbach's „Orpheus“, der, im Herzen froh, sein böses Weib los zu sein, doch durch die „öffentliche Meinung“ gezwungen wird, Eurydice selber aus dem Todtenreiche zurückzuholen. In dergleichen travestirenden Einfällen sind die Franzosen von unerschöpflichem Witz. Massé's Oper „Galatée“ wurde seiner Zeit in Wien mit der

meldung oder verbotener Rückkehr ohne Weiteres mit Geldstrafen belegt.

Victor Massé, heute ein angehender Sechziger, hat nach längerem Schweigen im Mai 1876 den Parisern eine neue Oper: „Paul et Virginie“ vorgeführt. Es hätte uns gewundert, wenn dieses klassische Liebespärchen der Firma „Barbier et Carré“ entgangen wäre, welche wie der brüllende Löwe in der Bibel in den Dichterhainen Deutschlands, Englands, Frankreichs umherspäht, was es da für ihren Opernhunger noch etwa zu verschlingen gäbe. Bei dem Weltruhm der Erzählung Bernardin's de St. Pierre bei der schönen Pietät der Franzosen für ihre poetischen Größen schien das Unternehmen, Paul und Virginie musikalisch zu verherrlichen, keineswegs gewagt. In Frankreich war es obendrein nicht ohne Vorgang. Rodolphe Kreuzer (in Deutschland fast nur bekannt durch die Dedikation von Beethoven's „Kreuzer-Sonate“) hatte schon 1791 eine Oper „Paul et Virginie“ geschrieben; drei Jahre später komponirte Lesueur den gleichen Stoff. Beiden Opern lagen aber sehr willkürliche Bearbeitungen der berühmten Erzählung zu Grunde; beide gaben ihr einen glücklichen Ausgang und vereinigten Virginie noch in diesem Leben mit Paul. Es ist keine ganz unrichtige Empfindung, welche die älteren Librettisten in diesem Punkte leitete: Der Tod Virginie's wirkt im Drama wie eine unmotivirte Grausamkeit. Die beiden Liebenden, halb Kinder noch, gewinnen unsere Sympathie durch ihre unschuldige Neigung; sie treten nicht handelnd auf, kein Fehltritt, kein innerer noch äußerer Feind arbeitet an ihrem Untergange; dieser bricht im Momente lang ersehnten Wiedersehens mit der ganzen Brutalität des blinden Zufalls herein und wirkt nicht sowohl tragisch als gräßlich. In früherer Zeit nahm man in der Oper keinen Anstand, solchen Schluß zu ändern; leben und leben lassen hieß der Wahlspruch der älteren Opernpraxis. Die Pietät gegen eine ausgezeichnete Dichtung ist erst eine Errungenschaft

wie so oft schon, können wir hier lernen, wie aus einer guten Novelle ein schlechtes Theaterstück wird. Eine Idylle und ein Drama ist zweierlei. Das, so sollte man meinen, müßte Jedermann bei der Lektüre von „Paul und Virginie" sich selber sagen. Der Mangel an lebendig fortschreitender Handlung, an energischen Charakteren und wirksamen Gegensätzen muß von Haus aus die theatralische Eignung dieses Stoffes in Frage stellen. Die Erzählung Bernardin's de St. Pierre genoß zu einer Zeit, wo J. J. Rousseau's Naturschwärmerei, die Werther-Empfindsamkeit und Geßner's Idyllenglück alle Gemüther bewegten, einer abgöttischen Verehrung. Sie rührt uns noch heute, wenn sie auch nicht mehr jenen beispiellosen „Succès de larmes" hat, den französische Kritiker ihr nachrühmten und den der Dichter selbst so hoch anschlug. Aber weder der Unschuldszauber dieser Herzensgeschichte, noch die prachtvollen, von Alexander Humboldt so sehr bewunderten Naturschilderungen

weichlicheren Lyrik Gounod's angeeignet und darüber die natürliche Frische und Anmuth seiner ersten Periode eingebüßt. Alle sentimentalen und zärtlichen Nummern in „Paul et Virginie“ schmecken wie ein schwacher zweiter Aufguß auf Gounod'schen Thee. Einförmig, müde, verbraucht klingt diese Musik, und wo sie aus dem Grundton einer gewissen weichen Sentimentalität heraus will, verfällt sie banalen Melodien, wie in der Bravourarie der Virginie oder in dem Schluß-Allegro des Liebesduetts. Den geschickten Praktiker, den gebildeten Weltmann erkennt man allerdings in dieser Partitur, aber auch der gebildete Weltmann kann seine langweiligen, verdrießlichen Tage haben, wo seine Ideen am Boden haften und sein Witz schläft. Solchen Tagen gleichen die Blätter von Massé's neuester Oper. Sie interessiren uns flüchtig in einzelnen Stellen, bringen aber kein einziges Musikstück, welches das Publikum mit sich fortzureißen vermöchte und das noch einmal zu hören wir uns sehnen würden.

Der erste Akt beginnt in der Hütte der Madame Latour mit einem einfach hinfließenden Duett zwischen dieser und Marguerite; die beiden Mütter tauschen ihre Erinnerungen aus, der treue alte Neger Domingo folgt mit einem Liedchen; endlich erscheinen Paul und Virginie und preisen in einem sehr harmlosen Duett das Glück ihres ungetrübten Zusammenlebens. Eine junge Negersklavin, Meala, flüchtet zu ihnen vor der Grausamkeit ihres Herrn und findet liebevolle Aufnahme. Mit einem für die Situation viel zu langen und uninteressanten Terzett schließt der erste Akt. Doch nein — „das erste Tableau des ersten Aktes“! Denn „Paul und Virginie“ ist, wie der Theaterzettel nachweist, eine „Oper in drei Akten und sechs Tableaux“, was die angenehme Folge hat, daß der Zuschauer durch das häufige Fallen und Aufziehen des Vorhanges confus wird und sich immer fragt, ob das, was er eben sieht, das zweite Tableau des ersten Aktes oder das erste des zweiten

ſei u. ſ. ſ. Alſo das zweite Tableau des erſten Aktes ſpielt in der Zuckerplantage des hartherzigen Pflanzers St. Croix, deſſen Sklaven unter Geißelhieben zur Arbeit angetrieben werden. Paul und Virginie bringen die Sklavin Meala ihrem Herrn zurück und flehen für ſie um Vergebung. Die Fürbitte Virginie's: „Pardonnez-lui", ein recht herzlich klingender Andanteſatz in Es-dur, iſt uns muſikaliſch das Liebſte in der ganzen Oper. Leider ſchwächt der Componiſt den guten Eindruck dieſer Cantilene durch einen langen, langſamen Enſembleſatz, den er daran knüpft und der unſere Geduld auf eine ſtarke Probe ſtellt. Der Pflanzer verfolgt Virginie mit unheimlich lüſternen Blicken; durch ein bedeutungsvolles Lied Meala's gewarnt, entfliehen Paul und Virginie. Die ganze Wuth des Sklavenhalters wendet ſich nun gegen Meala; er läßt ſie geißeln, und während die Aermſte vor Schmerz aufſchreit und wimmert, müſſen die übrigen Sklaven tanzen und ſingen. Die Brutalität dieſer Scene iſt empörend; ſie empörte auch thatſächlich das Publikum, das nach dem Aktſchluſſe einem vereinzelten Beifallsverſuche entſchieden opponirte.

Der zweite Akt iſt ein fortwährendes Abſchiednehmen, Klagen und Tröſten. Virginie ſoll nach Frankreich abſegeln; ihren Kummer darüber ſingt ſie gegen ihre Mutter aus, Paul desgleichen ſeinen Kummer gegen ſeine Mutter; endlich ſtehen wir vor der Hauptſituation, dem großen Liebesduett, das uns nicht minder conventionell und phraſenhaft vorkommt, als alles Uebrige in dieſer Muſik. Das Hauptmotiv des Duetts, nämlich Virginie's Schwur der Treue („Par le ciel, qui m'entend"), tritt ſchon in der Ouvertüre, dann wiederholt im Verlaufe der Oper als Leitmotiv auf; an ſich von ſehr zweifelhaftem Geſchmack, wird es ſchließlich im derben Uniſono beider Stimmen, mit Harfenbegleitung und den in den dritten und ſechſten Takt hineingebrockten drei Orcheſterſchlägen geradezu trivial. Nach dem Liebesduett kommt wieder ein neues, für

die Handlung ganz entbehrliches Tableau. Virginie besingt den Wald und ihr Liebesglück in einer Bravourarie, deren concertanter Aufputz in argem Gegensatz zu diesem kindlich einfachen Charakter steht. Sie schläft unter einem Baume ein; Mealа ist sofort mit einem Schlummerliede zur Hand, nach dessen glücklicher Beendigung der Gouverneur mit den beiden Müttern auftritt und Virginie zur unverzüglichen Abfahrt auffordert. Du lieber Himmel! ruft man unwillkürlich nach diesem vierten Tableau des zweiten Actes — welche Mengen von Langweile haben doch die Franzosen vertragen gelernt, sie, die ehedem die witzigsten Opern von Auber nicht immer amüsant genug fanden! Der dritte Act beginnt natürlich wieder mit einem Negerlied der Mealа, die eine sehr große Liedersammlung besitzen muß. Im ersten Acte singt sie ein Lied, um zu warnen, im zweiten, um einzuschläfern, im dritten endlich, um den auf seiner Felsspitze verzweifelnden Paul zu trösten. „Pour le consoler, je n'ai que ma chanson“ versichert sie uns, und wir geben zu, daß ihr Fis-moll-Liedchen mit dem pikanten Wechsel von großer und kleiner Terz in der Schlußphrase sich origineller als die früheren anhört. Nach einem Quartett, in welchem die beiden Mütter nebst Domingo und Mealа den verlassenen Paul beklagen, kommt dieser endlich selbst zum Vorschein und liest einen langen Brief von Virginie. Sein „air de la lettre“ klingt für bloßes Lesen und Wiederlesen eines Briefes zu pathetisch und gewaltsam, Pauls eigener Gefühlsausbruch nach der Lectüre vermag sich davon nicht hinreichend kräftig abzuheben. Massé's Musik hat den idyllischen Ton „di mezzo carattere“ immer entschiedener verlassen und sich nunmehr völlig der Hochfluth tragischer Leidenschaftlichkeit überantwortet. Die Librettisten, welchen das starke Sinken des Interesses nicht entgehen konnte, brauchen hier vor der Katastrophe nothwendig noch einen Lückenbüßer; sie greifen (da doch Mealа nicht wieder mit einem Negerlied aushelfen kann) zu

dem bedenklichen Mittel einer Vision. Paul ſieht im Geiſte ſeine Virginie im Ballſaale von geputzten Herren und Damen umringt, ſie ſpielt Harfe und ſingt dazu. Natürlich geräth ſie in das Thema des Liebesduetts, Paul fällt ein, und ſie ſingen — er auf Isle de France, ſie in Paris — in richtigem Uniſono das oft gehörte Leitmotiv. Die Viſion macht dem Seeſturme Platz; wir ſehen das geſcheiterte Schiff „St. Géran“ und auf dem Strande hingeſtreckt die Leiche Virginiens, an welcher knieend Paul nun zum letzten Male das Motiv des Liebesſchwures anſtimmt.

„Paul und Virginie“ fand eine ſehr kühle Aufnahme, in die ſich Textdichter und Componiſt redlich theilen mögen. Wo ſich einiger Applaus hervorwagte, galt er augenſcheinlich Fräulein Bianchi, welche für die Virginie eine faſt rührend kindliche Erſcheinung und natürliche Innigkeit des Ausdruckes mitbrachte.

IV.

„Das Mädchen von Perth."

Oper in 4 Akten von George Bizet.

(Erste Aufführung in Wien 1883.)

Die rückwirkende — fast möchten wir sagen die ausgrabende — Kraft, welche nach den ersten großen Erfolgen eines neuen Componisten sich zu äußern pflegt, ist auch nach Bizet's „Carmen" nicht ausgeblieben: man zieht jetzt seine früheren Opern ans Tageslicht. Nach „Carmen" war leider von dem jungen Meister nichts mehr abzuwarten; starb er doch plötzlich, genau drei Monate nach der ersten Aufführung dieses Werkes, am 3. Juni 1875.* Seine beiden früheren Opern waren ohne besondere Wirkung im Théâtre Lyrique aufgetaucht und schnell verschwunden: „Die Perlenfischer" (1863) und „Das Mädchen von Perth" (1867). „La jolie fille de Perth" — ich weiß nicht, weshalb der deutsche Uebersetzer ihr die Hübschheit konfiszirt hat — ist dem gleichnamigen Romane Walter Scott's nachgebildet und nimmt ungefähr folgenden Verlauf:

* Vergl. den Aufsatz über „Carmen" in meinen „Musikalischen Stationen" pag. 143.

Der junge Waffenſchmied Harry Smith liebt Katharina Glover, das hübſcheſte Mädchen von Perth, und wird von ihr geliebt. Ihr Vater begünſtigt die Verlobung, zu welcher das nahe Sanct-Valentins-Feſt erwünſchte Gelegenheit bieten ſoll. Unmittelbar bevor Meiſter Glover und ſein Töchterlein in der Werkſtatt Smith's zu Beſuch eintreten, hat eine von zudringlichen Cavalieren verfolgte Zigeunerin Schutz bei Letzterem geſucht und ſich im Nebenzimmer verſteckt. Auch hinter Katharinen ſchleicht ein hochgeborener Mädchenjäger, der Herzog von Rothſay, der ſich nun in der Schmiede zu ſchaffen macht und Katharinen mit kecken Schmeicheleien zuſetzt. Von Eiferſucht übermannt, erhebt Smith den Hammer gegen den Herzog — da ſtürzt die junge Zigeunerin Mab ſich rechtzeitig zwiſchen Beide. Die Gewaltthat hat ſie glücklich verhütet, dafür aber Katharinens Eiferſucht erweckt. Dieſe hält ihren Bräutigam für untreu und wirft eine goldene Roſe, die er ihr eben geſchenkt, zornig von ſich. Mab bemächtigt ſich unbemerkt des Geſchmeides. Der zweite Akt verſetzt uns auf den Marktplatz von Perth, mitten in fröhliches Carnevalstreiben, an dem auch der Herzog ſich lebhaft betheiligt. Er nimmt die Zigeunerin beiſeite, und fordert ihre geſchickte Vermittlung, daß Katharina ſich um Mitternacht, maskirt, in einer bereitſtehenden Sänfte des Herzogs zu ihm aufs Schloß tragen laſſe. Die Zigeunerin verſpricht es, übernimmt aber ſelbſt die Rolle der ahnungsloſen Katharina, und ſchlüpft als ſchwarzer Domino in die Sänfte, die ſich ſofort mit ihr in Bewegung ſetzt. In dem feſtlich erleuchteten Saale des Schloſſes empfängt der Herzog beglückt den Beſuch der maskirten Zigeunerin, die er für Katharina hält und von welcher er auch die uns aus dem erſten Akte bekannte goldene Roſe annimmt. Bald darauf tritt die wahre Katharina mit ihrem Vater in den Ballſaal. Smith, der ſie in jener Sänfte geglaubt, überhäuft ſie mit Vorwürfen, die ſie nicht verſteht. Als er vollends die

goldene Rose an des Herzogs Wamms bemerkt, schwindet ihm der letzte Zweifel an Katharinens Untreue; entrüstet stößt er die ohnmächtig Hinsinkende von sich. Damit schließt der dritte Akt. Der vierte und letzte beginnt mit einem Streit zwischen Smith und seinen Arbeitern, welche, von Katharinens Unschuld überzeugt, heftig Partei für sie nehmen. Da Smith trotzdem in seinen Schmähungen gegen Katharina verharrt, fordert ihn der Arbeiter Ralph zum Zweikampfe. In dem Originaltext und demgemäß auf allen französischen Bühnen erhält die Oper nun folgenden Abschluß. In dem Augenblick, als Smith nach einem rührenden Abschied von Katharina zu dem Duell eilen will, erscheint der Herzog und hält ihn auf: „Katharina ist unschuldig! Die ich an jenem Abend in meinen Armen hielt, war eine Andere!“ — „Und wer?“ fragt Smith. — „Ich war es!“ ruft die Zigeunerin, sich reuig Katharinen zu Füßen stürzend. Es ertönt der heitere Chor der „Valentine“ und Alles endet in Freude und Versöhnung. An die Stelle dieser einfachen, natürlichen und entsprechend raschen Lösung hat die deutsche Bearbeitung eine komplicirtere gesetzt, die an Unverständlichkeit und Geschmacklosigkeit ihresgleichen sucht. Man höre. Der Herzog, der doch allein das entscheidend aufklärende Wort sprechen kann, erscheint gar nicht mehr im vierten Akt, hingegen muß Katharina zum Schlusse noch für ein Weilchen — wahnsinnig werden. „Das arme Kind!“ erzählt uns zu unserem Erstaunen Papa Glover, „sie war zu schwach, ach, die Geisteskräfte sind entwichen!“ Und nun tritt Katharina stieren Blickes aus dem Hause und singt vor dem versammelten Volke eine jener unausstehlichen coloraturüberladenen Wahnsinns-Arien, die, zwischen Lachen und Schluchzen virtuos hin und her trillernd, die traurigste aller Krankheiten zum frivolsten Opernputz verwenden. Siehe Lucia, Linda von Chamounix, Nordstern u. s. w. Leider ist die so unerwartete Wahnsinns-Arie der Katharina Glover obendrein eines der fadesten Musikstücke in der Oper

und bricht dieſer, ſtatt ihr die Krone aufzuſetzen, ſchließlich den Hals. Wie wird aber die arme Wahnſinnige geheilt? Einfach dadurch, daß die Zigeunerin in Katharinens Coſtüm ſich an deren Fenſter zeigt und Smith dieſe Doppelgängerin mit ſeiner Serenade aus dem zweiten Akte anſingt! Katharina iſt offenbar weniger begriffsſtutzig als wir, denn ſie begreift ſofort die Schlauheit dieſes Vorganges und wirft ſich, komplet geheilt, Smith an die Bruſt: „Ah, ſchön' Tag, du lieber Valentin, ſchön' Tag!" Alle Anweſenden ſtimmen im Chor ein, und wir erfahren zum erſtenmal, daß man ſich im Deutſchen mit „Schön' Tag" zu begrüßen pflegt. Es liegt gerade kein Compliment für uns darin, daß die Autoren eigens für Deutſchland dieſen angeblich effektvolleren, in Wahrheit aber ſinnloſen und abſtoßenden Ausgang fabricirt haben.

Ueber das Textbuch wird ſich der aufmerkſame Leſer wohl ſchon ſein Urtheil gebildet haben; mit einigem Erſtaunen lieſt man den Namen eines gewiegten Librettiſten, wie Saint-Georges, auf dem Titelblatte. Er liefert wie „Paul und Virginie" u. A. nur ein Beiſpiel mehr, wie aus einem guten Roman ein ſchlechter Operntext werden kann. Keine von den handelnden Perſonen vermag uns ein tieferes Intereſſe abzugewinnen. Was ihnen Walter Scott an ſcharfen und liebenswürdigen Charakterzügen gegeben, iſt wie weggewiſcht in unſerem Libretto: der kühne Waffenſchmied faſt zum ſentimentalen Damenſchneider gemildert, Ralph aus einer wichtigen Romanfigur zu einem unverſtändlichen und überflüſſigen Epiſodiſten verſchrumpft, die Zigeunerin Mab völlig unverſtändlich in ihren Handlungen und Reden. Alle übrigen: conventionelle Theaterfiguren. Von der plumpen Intrigue angefangen, welcher Katharina zum Opfer fällt, friſtet ſich die ganze Handlung durch lauter Unwahrſcheinlichkeiten von jener Gattung, die wir uns ſogar in der Oper nicht gefallen laſſen, weil ſie den von uns geforderten Köhlerglauben nicht lohnen. Was das Buch bei uns noch

unangenehmer macht, ist das entsetzliche Deutsch, in dem die Uebersetzung abgefaßt ist. Ich habe bei mehr als einer Gelegenheit auf das klägliche Sprachgewand aufmerksam gemacht, in welchem, heute mehr als je, französische und italienische Opern die deutsche Bühne beschreiten. Deutschland, die Heimat der berühmtesten Uebersetzer und feinsten Sprachkünstler, liefert zugleich die schlechtesten Uebersetzungen in der Welt, wenn es sich um Markt- und Mode-Waare handelt, wozu leider auch die Operntexte gezählt zu werden scheinen. Hier nur einige wenige Beispiele:

Der Herzog beginnt sein Trinklied mit den Worten:

Zu dem, damit euch meine Denkungsart durchdringe,
Den Königsbecher man bringe!

Von Mab hören wir folgenden Unsinn:

Seufzen ist vergebens, Liebesschwur und Muth,
Sein Idol des Lebens nur lacht seiner Gluth.

Besonders gelungen ist Ralph's Lied:

Wenn das Feuer der Liebesmacht,
Ungeheuer brennt Tag und Nacht,
Ich es lösche auf einen Wink; —
Wie die Frösche nur Wein ich trink'!

Diese weintrinkenden Frösche sind eine Erfindung des Uebersetzers, der sie im Angstschweiß um einen Reim auf „lösche“ ausgebrütet hat.*

Auf die Musik der neuen Oper war ich recht neugierig, neugierig mit günstigem Vorurtheile. Ich kannte von Bizet nichts Anderes, als „Carmen“ und die reizende Musik zu

* Das französische Original lautet:

„Quand la flamme de l'amour
Brûle l'âme nuit et jour,
Pour l'éteindre, quelquefois
Sans me plaindre, moi, je bois!“

dem Schauſpiel „L'Arlésienne“. Carmen verrieth ein energiſches dramatiſches Talent, eine glänzende Begabung für muſikaliſches Localcolorirt und pikante Rhythmik, auch eine für unſere Zeit nicht gewöhnliche melodiſche Erfindung. Das Alles, dachte ich, müſſe, wenn auch weniger entwickelt, ſchon in dem „Mädchen von Perth“ ſich gezeigt haben. Die Vermuthung, darin viel Eigenartiges, vielleicht ſcharf und bizarr Eigenartiges zu finden, ſteigerte ſich mir nach der Lectüre einer Kritik von Arthur Pougin, welcher das „Mädchen von Perth“ charakteriſirt als „un ouvrage, conçu dans le style Wagnérien“. Bei einem anſehnlichen Theile der Pariſer Kritik iſt bekanntlich „Wagneriſch“ zum Stich- und Schreckenswort geworden für Alles nicht glatt Franzöſiſche in der Muſik, ähnlich wie bei den Italienern das „tedesco“, womit ſelbſt Opern wie Verdi's „Boccanegra“ gezeichnet werden. Herr Pougin, den wir als einen der beſten Muſikſchriftſteller Frankreichs, insbeſondere als Fortſetzer von Fétis' Encyklopädie ſchätzen, leidet ſchmerzlich an dieſer unheilbaren Wagner-Scheu. Wie manche Politiker immer und überall Jeſuiten riechen, ſo wittert Pougin in jeder ihm mißliebigen modernen Compoſition Wagner'ſchen Einfluß. Sogar in Bizet's „Mädchen von Perth“. In Wahrheit verräth dieſe Partitur nur den Einfluß Halévy's, Gounod's und Ambroiſe Thomas', ſtellenweiſe auch der Italiener, in keiner Note jedoch das Vorbild Wagner's. Dieſe Oper iſt ganz nach alter Form zugeſchnitten, in modern franzöſiſchem Style gehalten und könnte füglich zehn Jahre vor dem „Tannhäuſer“ komponirt ſein. Daß eine beſtimmte Melodie noch einigemal im Verlaufe der Oper anklingt — wie die Liebeserklärung des Herzogs aus dem erſten Akte — das wird doch Niemand für Wagner'ſche Erfindung halten. Wer auch nur Halévy's „Guido und Ginevra“ oder „Die Stumme von Portici“ kennt, der weiß, daß ſolch beſcheidenes Anklingen von Erinnerungs-Motiven auch in

der französischen Oper lange vor Wagner seine wirksame und berechtigte Verwendung gefunden. Ein einziges Stück im „Mädchen von Perth“ erinnerte mich durch seinen bestrickenden exotischen Reiz sofort an „Carmen“: der Zigeunertanz in H-moll im zweiten Akte. Aber gerade diese originellste Nummer bekommt man in der Wiener Aufführung nicht zu hören; sie ist in den letzten Akt von „Carmen“ als Pas de deux eingelegt worden, somit in einer zweiten Oper nicht abermals präsentabel. Von dieser Tanzmusik abgesehen, ist es lediglich die feine, pikante Orchestrirung, woran man den Komponisten von „Carmen“ wiedererkennt in dem „Mädchen von Perth“. So erinnert gleich die idyllische Introduktion der Oper mit ihrer anmuthig verschlungenen Figuration von Oboën und Flöten an den zierlichen zweiten Entreakt in „Carmen“. Im Ganzen trägt die Musik zum „Mädchen von Perth,“ so geschickt sie gemacht ist, die Signatur des Gewöhnlichen, der gebildeten und gefälligen Alltäglichkeit. Mitunter wird diese für Augenblicke durchbrochen von einem Strahle warmer Empfindung oder einem Aufblitzen dramatischen Geistes — dann folgt wieder Dürftigkeit und mühsam verkleidete Leere. Zahlreiche Züge von Esprit und Grazie, aber keine einzige Nummer wüßten wir zu nennen, welche voll und ganz befriedigt, uns erwärmt, entzückt. Es fehlt zwischen diesen interessanten Ufern der breite, kräftige Strom gesunder Musik. Die Melodien klingen bald an diesen, bald an jenen Meister an. So fügt das letzte, recht zart empfundene Duett zwischen Smith und Katharina an ein Es-moll-Motiv, das uns aus der „Jüdin“ bekannt ist, ein zweites in Es-dur, das Note für Note den Mittelsatz aus Chopin's Cis-moll-Polonaise (Op. 26) benützt. Aber auch ohne direkte Reminiszenz glauben wir fast jedes Thema, fast jede Schlußphrase schon oft gehört zu haben. Das sind die bedenklichsten Melodien, die gleich abgegriffenen

Münzen gar kein Gepräge aufweiſen und nicht einmal mehr die Frage geſtatten: Weß iſt das Bild?

Zu den beſten Nummern der Oper zählen wir das Terzett Katharina's mit Smith und dem Herzog in der Schmiede, und theilweiſe das ſich anſchließende Quartett. Im zweiten Akte entbehrt ſowohl der einleitende Maskenchor als das banale Trinklied des Herzogs der echten Fröhlichkeit. Von letzterem hebt ſich die (von G. Müller reizend vorgetragene) Serenade Smith's in A-moll ſehr anmuthig ab; ſchade, daß ihr kindiſcher zweiter Theil in F-dur den günſtigen Eindruck des erſten ſtark abſchwächt. In dem Strophenliede des berauſchten Ralph macht der Komponiſt große Anſtrengungen, den verzweifelten Galgenhumor treffend zu ſchildern; hier will er eminent dramatiſch ſein und wird — widerwärtig. Ein eigenthümlich pikanter Reiz prickelt in dem Duett des Herzogs mit der maskirten Zigeunerin; die Wirkung beruht weniger auf der Melodie, als auf der bizarren Begleitung: Flöte und Violine hinter der Scene. Das Finale („Est-ce une fable?") hebt echt dramatiſch mit einem ſcharf einſchneidenden Allegro-Motiv an, das die ganze erſchreckte Ballgeſellſchaft unisono ſingt; ein blos von der Harfe begleitetes Adagio Katharina's leitet hierauf zu dem eigentlichen Finalſatze, der, in italieniſcher Weiſe aufgebaut und geſteigert, die übliche Wirkung nicht verfehlt. Im letzten Akte iſt es lediglich der heitere Chor der Valentine, welcher die bedenklich anwachſende Schwüle dieſer Scenen erfriſchend unterbricht.

V.

„Jean de Nivelle."

Oper in 3 Akten von Leo Délibes.

(Erſte Aufführung in Wien 1881.)

So oft ich über eine der graziöſen Ballet-Compoſitionen von Delibes zu berichten hatte, über „Coppelia" oder „Sylvia", mußte ich dem reichlichſten Lobe doch als kleinen hinkenden Boten das Bedauern hinterdrein ſchicken, daß der Componiſt ſo viel muſikaliſche Erfindung, Kunſt und Arbeit nicht lieber an eine komiſche Oper wendete, an eine Oper wie „Le roi l'a dit". Acht Jahre ſeit dem Erſcheinen dieſes liebenswürdigen Luſtſpieles (1873) hat Delibes verſtreichen laſſen, ohne ein zweites nachfolgen zu laſſen. Er ſchrieb ſeither, hauptſächlich aus Mangel an guten Opernlibretti, Ballette für die Pariſer große Oper. Da war es mir denn eine fröhliche Ueberraſchung, Delibes im Weltausſtellungs-Frühling 1878 an einer komiſchen Oper arbeitend zu finden. Ich traf den liebenswürdigen, immer friſch und fröhlich aufgeregten jungen Mann ſtets auf reſpectabler Höhe der Situation, im fünften Stockwerke eines großen Hauſes der Rue Rivoli,

die blühenden Kaſtanien-Alleen und grünen Raſenplätze weithin ausgeſtreckt vor ſeinem Blicke. In Paris währt es bekanntlich länger als anderswo, bis eine neue Oper alle Entwicklungs-Stadien — Fegfeuer-Stationen für den Componiſten — glücklich durchlaufen hat. „Jean de Nivelle" — ſo hieß die Novität — gelangte erſt im März 1880 an der Opéra comique zur Aufführung. Dort erfreute ſich das Werk eines großen, ſtetig anwachſenden Erfolges, obwohl die Kritik nachdrücklich und nicht ohne Grund hervorgehoben hatte, daß „Jean de Nivelle" mehr für die Muſiker als für das große Publikum berechnet ſei. Alſo Delibes hat den Wunſch ſeiner Freunde erfüllt, wenn auch nicht ganz; er giebt uns eine zweite „komiſche Oper", jedoch eine, die nicht komiſch iſt. Selbſtverſtändlich iſt es ein feines, geiſtreiches Werk, denn Delibes l'a dit, aber nicht „Le roi l'a dit".

Dem „Jean de Nivelle" liegt keine komiſche Handlung zu Grunde, ſondern eine theils heroiſche — obendrein mit politiſchem, blutgefärbten Hintergrunde — theils ſentimentale und düſter-geheimnißvolle. Dieſer Jean figurirt in der Geſchichte als ein ziemlich trauriger Held, deſſen Name nur mehr in dem Refrain eines Spottliedes lebt: „Ce chien de Nivelle, qui s'enfuit, quand on l'appelle". Er war ein jüngeres Mitglied der erlauchten Familie der Montmorency zur Zeit Ludwig's des Elften. Als dieſer gegen Burgund zu Felde zog, rief er auch den Jean de Nivelle, der ſich mit ſeinem Vater überworfen hatte, zu ſeinen Fahnen. Statt dieſem Rufe zu folgen, flüchtete Jean zum Feinde, dem Herzog von Burgund, der ihn willkommen hieß. Sein Vater, der Herzog Jean de Montmorency, ſchalt ihn öffentlich einen Hund, der davonläuft, wenn man ihn ruft; ein Ausdruck, der in Frankreich ſprichwörtlich geworden. In der Oper ſpielt Jean de Nivelle natürlich eine idealere Rolle. Wir finden ihn im erſten Akte als Hirten verkleidet, Schafe hütend und die Menſchen fliehend in den

Wäldern bei Dijon. Er iſt in ein Landmädchen, Arlette, verliebt, deren Tante, Simone, eine unheimliche Dorfhexe, ihn haßt. Sie entdeckt zuerſt das Geheimniß, daß Jean ein verkappter Herzog iſt, und will ihn an einige Hofherren, die den flüchtigen Jean ſuchen, verrathen, als dieſer, von Arlette gewarnt, ſich durch Geiſtesgegenwart rettet. Der zweite Akt ſpielt in Dijon am Hoflager Philipp's des Guten, wo nun allerlei Intriguen, ernſte und heitere Zwiſchenfälle durcheinanderſpielen. Arlette hat ſich im Gefolge eines Edelfräuleins, an das Hoflager begeben. Ein zudringlicher Kavalier, Saladin d'Anglure, der ſie mit Liebesanträgen verfolgt, wird dort von Jean im Zweikampfe getödtet. Jean hält ſeine Geliebte für untreu und bekennt ſich, da man nach dem Mörder Saladin's fahndet, um ſo lieber zu ſeiner Schuld, als ihm das Leben völlig werthlos geworden. Aber er will als Edelmann ſterben und nennt deshalb ſeinen bisher verleugneten wahren Namen. An einem Montmorency will aber der Graf von Charolais, Sohn Philipp's von Burgund, keine Beſtrafung vornehmen; er bewilligt dem Jean eine Compagnie Bogenſchützen, um in den Kampf gegen Frankreich zu ziehen. Im dritten Akte verrichtet Jean gewaltige Heldenthaten in der Schlacht von Montlhery. Er kämpft gegen Frankreich, wird aber dennoch durch den Anblick der franzöſiſchen Fahnen ſo ſehr gerührt, daß er ſein burgundiſches Schwert wegwirft und als guter Franzoſe aus der Schlacht hervorgeht. Obwohl ihm von Ludwig XI. Begnadigung zugeſichert iſt, wenn er nach Paris zurückkehrt, beſchließt Jean doch in Burgund zu bleiben und Hand in Hand mit Arlette ſein idylliſches Leben wieder aufzunehmen.

Welches Textbuch! Ja, über die Textbücher wird immer geſchimpft, das iſt ſo hergebracht — behauptet ein franzöſiſcher Kritiker in wohlwollender Vertheidigung des von den Herren Gondinet und Gille verfaßten Librettos. Daran iſt

allerdings so viel richtig, daß die meisten Opernbücher nichts Anderes verdienen. Allein wir in Deutschland sind in diesem Punkte an überaus schmale Kost gewöhnt und schimpfen erst, wenn sie gänzlich ungenießbar ist. Wir haben jederzeit eingestanden, daß das Mittelgut französischer Libretti anziehender zu sein pflegt, als das Anständigste, was unsere einheimischen Textfabrikanten liefern. Von den Franzosen erwarten wir eben Besseres, und Herr Gondinet selbst hat als Lustspieldichter wie als Librettist von „Le roi l'a dit" viel Besseres schon geleistet, als dieses Libretto zu „Jean de Nivelle", welches das liebenswürdige Talent des Componisten lähmt und den Erfolg seiner Oper von vornherein in Frage stellt. Das Buch ist witzlos, gemüthlos und unklar obendrein. Der Witz in den wenigen komischen Scenen versagt gleich einer naß gewordenen Rakete; die beiden alten Diplomaten — Figuren, die man bei Offenbach viel gelungener antrifft — entlockten dem Publikum kein Lächeln. Die beiden Hauptpersonen, Jean und Arlette, lassen unser Gemüth kalt und verscherzen die Theilnahme, die wir ihnen im ersten Akte willig entgegenbringen, in den beiden folgenden durch ihre theils bedenkliche, theils unverständliche Handlungsweise. Welch unmotivirte Sprünge macht nicht Jean binnen einer Viertelstunde im dritten Akte! Der bloße Anblick französischer Fahnen verwandelt ihn, den Feind Frankreichs, in einen französischen Patrioten, und eine ebenso plötzliche Regung verwandelt seine Verachtung für Arlette in glühende Liebe. Neben Jean und Arlette sind alle übrigen Personen Nebenfiguren, die mit der Handlung äußerst lose oder gar nicht zusammenhängen. Selbst die vom Dichter stark in den Vordergrund gedrängte grimmige Simone ist nur da, weil man um jeden Preis ein „böses Princip" und eine Altpartie für die Oper benöthigte. Unklar endlich ist die Handlung in ihren politischen und diplomatischen Schachzügen. Diese Fehden zwischen dem Herzog von Burgund und dem Könige

Ludwig XI., das Verhältniß zwiſchen Jean de Nivelle und dem Grafen von Charolais und dgl. können außerhalb Frankreichs auf Verſtändniß und Theilnahme eines Theater-Publikums nicht zählen. Im dritten Akte dieſer „komiſchen Oper“ geht es zu wie am Schluſſe einer Shakesſpeare'ſchen Königstragödie: Schlachtgewühl im Hintergrunde, Schlachtberichte im Vordergrunde, franzöſiſche Trommeln und Trompeten von links, burgundiſche Trommeln und Trompeten von rechts — und in all dem Lärm erfährt man nicht einmal klar, um was gekämpft wird und wer Sieger oder Beſiegter ſei.

Dieſem Textbuch entſprechend bewegt ſich die Muſik, weitab vom Styl der komiſchen Oper, faſt durchwegs in ſentimentalen, leidenſchaftlichen oder heroiſchen Accenten. Ja ihr eigenthümlich raffinirtes, künſtelndes Weſen, das die Hauptwirkung in ungewöhnliche Harmoniſirung, intereſſante Orcheſter-Begleitung, complicirte Rhythmik und befremdend pikante Melodienwendungen legt, entfernt ſich faſt noch mehr von der friſchen heiteren Geſangsweiſe Auber's und Adam's, als das Textbuch ſich von dem anmuthigen Luſtſpielton der Scribe'ſchen Operntexte entfernt. Die franzöſiſchen Kritiker nehmen Délibes eifrig in Schutz gegen den richtig geahnten Vorwurf, daß ſein Jean zu ſehr den Styl der großen Oper adoptire. Gerade der leidenſchaftliche Eifer in dieſen Schutzreden läßt durchfühlen, daß in jenem Vorwurfe ein ſtarkes Körnchen Wahrheit ſtecke. Wir wollen nun keineswegs Herrn Délibes aufbürden, was ein herrſchender Zug der Zeit, wenigſtens im franzöſiſchen Opernweſen geworden; aber ein Bedauern darüber können wir nicht unterdrücken, daß die komiſche Oper der Franzoſen, dieſe eigenthümlichſte, friſcheſte Blüthe ihrer Kunſt, im Abſterben begriffen iſt. Nicht nur das Theater der Opéra Comique führt ſeinen Namen heute ohne Berechtigung, ſeitdem es Tragödien wie Gounod's „Fauſt“ und „Romeo“ aufführt; auch in der Kunſtgattung ſelbſt findet man kaum mehr den

urſprünglichen Begriff, wenn man die neueſten für die Pariſer komiſche Oper geſchriebenen Werke durchſieht. Meyerbeer's angeblich komiſche Oper: „Der Nordſtern" hat das verführeriſche Signal zu dieſer verhängnißvollen Wendung gegeben. Aufruhr und Meuterei, verbrecheriſche Brutalität des Helden, Wahnſinn der Heldin, das ſind die dramatiſchen Elemente — ungeheure Maſſenwirkung von Chor und Orcheſter, mit zwei Militärbanden auf der Bühne, die muſikaliſchen, welche Meyerbeer hier auf den Plan führt. In ſeiner gleichſam zur Rechtfertigung nachgeſchickten einfachen Dorfgeſchichte: „Dinorah" bilden Wahnſinn, Unglück und Verbrechen die treibenden Räder der Handlung und eine überreizte, jeder natürlichen Fröhlichkeit bare Muſik das Element, in welchem die drei ſinn- und troſtloſen Hauptperſonen hantieren. In Maſſenet's „Don Cäſar de Bazan" bilden Cäſar's Verurtheilung zum Tode und die unmittelbare Vorbereitung zur Hinrichtung den Hauptſtoff. Bizet's „Carmen", ein Stück von wilder Leidenſchaftlichkeit, endet mit der Ermordung Carmen's durch ihren Geliebten. Gounod endlich bereicherte die Opéra Comique mit einem Werke, deſſen Titelheld, der hiſtoriſche „Cinq-Mars", ſammt ſeinem Freunde de Thou als Hochverräther (1642) hingerichtet wird. Das iſt die Richtung der franzöſiſchen komiſchen Oper in unſeren Tagen; ihr iſt von dem urſprünglichen heitern Geiſte faſt nichts, von der Form nur die traditionelle Bedingung geblieben, daß geſprochener Dialog mit dem Geſange abwechsle. Wird nun, wie es gegenwärtig für deutſche und italieniſche Bühnen geſchieht und auch mit „Jean de Nivelle" geſchehen iſt, das Bischen Dialog in Recitative verwandelt, ſo fällt auch der letzte Reſt von dem hinweg, was wir zur Zeit der „Weißen Frau", des „Schwarzen Domino" und „Fra Diavolo" als komiſche Oper gekannt und geliebt haben. Wie natürlich, daß dieſer gewaltſamen Wendung das Aufblühen und Ueberwuchern der Operette auf kleineren Theatern folgte, über das die

Opern-Componiſten ſo entrüſtet klagen. Die ergötzende Komik, das herzliche Lachen — aus der vornehm gewordenen Opéra Comique verbannt — flüchtete in die Operette, und den ſehr begreiflichen Erfolg Offenbach's und Lecocq's förderte am meiſten die komiſche Oper ſelbſt, indem ſie aufhörte, Komiſches zu produciren.

Von Léo Délibes hätten wir, wie geſagt, lieber ein echtes Luſtſpiel gewünſcht, einmal, weil es unſern Opernbühnen am dringendſten noththut, ſodann weil es dem Talent dieſes Componiſten ſich am natürlichſten und dankbarſten öffnet. Gewiß hat Délibes in „Jean de Nivelle“ im Ausdrucke des Leidenſchaftlichen und Heroiſchen Fortſchritte bewieſen und einzelne dramatiſche Wirkungen erreicht, die man ihm früher nicht zugetraut hätte. Demungeachtet erſcheint uns noch immer der leichte, anmuthige Esprit des Luſtſpiels, welches ja Zärtliches und Rührendes nicht ausſchließt, als Délibes' eigenſte Domäne. In der Kunſt wirkt aber am ſicherſten, was ohne Anſtrengung, ohne ſichtliche Anſtrengung hervorgebracht iſt. Indeſſen darf ein unerfüllter Wunſch uns nicht undankbar machen gegen das, was uns Délibes als ſein Neueſtes geboten hat. Sein „Jean de Nivelle“ ſteckt voll feiner, geiſtreicher und graziöſer Muſik, die überall der dramatiſchen Situation ſich treu anſchmiegt und nirgends ins Banale verfällt. Was ihm fehlt, iſt jene melodiöſe Fülle und Urſprünglichkeit, jene ſtark und einfach wirkende dramatiſche Schlagkraft, welche die Zuhörer unmittelbar entzückt und willenlos mit ſich fortreißt. Hingegen eignet ihm eine anmuthige Feinheit der Melodie, die, echt franzöſiſch, das Declamatoriſche bevorzugt, eine pikante, geiſtreiche Harmoniſirung, endlich eine farbenreiche, ſtets intereſſante Behandlung des Orcheſters. Délibes kennt kein bequemes Sichgehenlaſſen, er iſt ſtets auf Neues bedacht, ein eifriger „chercheur“, der wirklich oft Reizendes findet, oft auch nur Sonderbares. Neben ausdrucksvollen, lieblichen Melodien begegnen wir im „Jean

de Nivelle" häufig solchen, die gleichsam absichtlich gegen den Strich gebürstet sind. Aus Furcht vor dem Gewöhnlichen gibt Délibes manchen seiner Themen irgend einen bizarren Melodienschnitt oder unterlegt ihnen eine gequälte Harmonie, wodurch er mitunter den Reiz der Natürlichkeit opfert, ohne einen entsprechenden Gewinn einzutauschen. Mit manchen anfangs befremdenden Zügen dieser Art pflegt sich der Hörer allmälig zu versöhnen, der musikalische Gourmand sogar zu befreunden. Man darf deshalb annehmen, daß der Musiker den „Jean de Nivelle" gerade wegen seines reichen, exquisiten Details nach wiederholtem Hören anziehender finden werde, als nach der ersten Bekanntschaft.

Für unsere Ansicht, daß das eigentliche musikalische Lustspiel, die heitere Conversationsoper das natürlichste und dankbarste Feld für Délibes' Talent sei, spricht nicht nur die bebannte Oper „Le roi l'a dit", sondern auch eine kleine komische Operette Délibes', die kürzlich im Theater an der Wien gegeben wurde. „L'Ecossais de Chatou" (in der deutschen Bearbeitung „Ein Schotte") gehört zu den früheren Arbeiten von Délibes und datirt aus der Zeit, da er die Pforten der Opernbühnen noch verschlossen fand und für Offenbach's „Bouffes parisiens" schrieb. Der Stoff dieser einaktigen Kleinigkeit gehört zu jenen anspruchslosen, dabei überaus drolligen Possen, welche die Franzosen, mit und ohne Musik, alljährlich in erstaunlicher Zahl produciren; leicht und keck hingeworfene, immer echt bühnenmäßig erfundene Scherze, welche durch 30 bis 40 Abende ihre Schuldigkeit thun und dann neuen ähnlichen Stücken Platz machen. Wir Deutschen können die ewig sprudelnde gute Laune und witzige Erfindung dieser Nation nur bewundern, so wenig bleibenden Werth dergleichen Nippsachen in der Regel haben.

„Der Schotte" ist ein lächerlicher Rentier, Namens Du-

cornet, der im Theater Boieldieu's „Weiße Frau“ ſo oft und mit ſolcher Schwärmerei angehört hat, daß er Dickſon's ſchottiſche Gaſtfreundſchaft, „l'hospitalité, qui ne se vend jamais“, ſelbſt nachzuahmen beſchließt. Er läßt in Chatou bei Paris eine Villa in ſchottiſchem Styl aufbauen und comfortable einrichten, in welcher alle Reiſenden unentgeltlich aufgenommen und bewirthet werden ſollen. Aber trotz dieſer lockenden, auch in den Journalen kundgemachten Einladung, will ſich kein Reiſender einſtellen. Ducornet kann das nicht begreifen. Er klopft daher eines Abends, als Pilger verkleidet, ſelbſt an das Thor ſeines Schloſſes. Da entdeckt er, daß ſeine Dienſtboten allerhand unverſchämte Prellereien ausführen, um die Reiſenden abzuſchrecken und ihrem eigenen dolce far niente ungeſtört nachzuhängen. Mademoiſelle Palmyra, das Kammermädchen und Mr. Lepic, der Bediente, werden nach dieſer Entdeckung fortgejagt, kommen jedoch alsbald in ſchottiſcher Tracht wieder, und geben ſich für George Brown und deſſen Gattin Anna, geborene Gaveſton aus. Ein Verehrer Palmyra's, der Piſtonbläſer Hypolite, hat ſich gleichfalls in der Maske eines kranken Hypochonders eingeführt, und erbittet ſich einige Jahre „ſchottiſche Gaſtfreundſchaft“, um ſich zu curiren. Alles entwickelt ſich ſchließlich zu allgemeiner Zufriedenheit und endet mit einem „ſchottiſchen Tanz“ aller Mitwirkenden. Délibes' Muſik macht keine Anſprüche auf Nachruhm, erfreut aber durch ihre natürliche Fröhlichkeit, Anmuth und zahlreiche pikante Details. Wird der „Schotte von Chatou“ friſch und flott geſpielt mit einem ſo ausgezeichneten Komiker wie Herr Schweighofer an der Spitze, dann kommt man aus dem Lachen nicht heraus. „Ein Nichts“, ſagt man ſich, beim Fallen des Vorhangs, „aber äußerſt unterhaltend!“ Nach dem „Jean de Nivelle“ deſſelben Componiſten lautete das Urtheil beinahe umgekehrt: eine unendlich ſorgfältige, feine Arbeit, aber ein Bischen langweilig. Letzterem Uebelſtand

wird jetzt einigermaßen durch Kürzungen abgeholfen und durch die Wiedereinsetzung des gesprochenen Dialogs an Stelle der (eigens für deutsche und italienische Bühnen hinzucomponirten) Recitative, welche den Fortschritt der Handlung nur verzögerten und die Musik schwerfälliger machten. Es ist ein Vorurtheil, das allerdings immer mehr um sich greift, daß gesprochene Prosa unter allen Umständen aus der Oper zu verbannen sei. In der komischen Oper, dem musikalischen Conversationsstück, ist der Dialog für den raschen Fortgang der Handlung unentbehrlich; ja er bildet, fein und geistreich geführt (wie bei Scribe), einen eigenthümlichen Reiz dieser Gattung. Würde man „die weiße Frau", „Fra Diavolo", den „Schwarzen Domino" oder „Postillon von Lonjumeau" verbessern, wenn man den Dialog daraus verbannte, und durch begleitete Recitative ersetzte? Im Gegentheil. Man lasse jeder Kunstgattung ihre natürlichen Grenzen und speciellen Bedingungen; die jetzt aufkommende Tendenz des musikalischen Lustspiels, sich in die „Große Oper" einzubetteln, nimmt ihm seine eigensten Vorzüge, ohne es die fremden erreichen zu lassen.

VI.

„Der Tribut von Zamora."

Oper in 4 Akten von Gounod.

(Erſte Aufführung in Wien 1883.)

In unſeren Tagen iſt faſt jede Opern-Première ein Kind der Verlegenheit, das ſeine Anmeldung: „Zum erſten Male" wie eine verſchämte Bitte um Entſchuldigung vorbringt. Wo Beſtes mangelt, wählt man das Anſtändigſte. Das gilt auch von Gounod's neueſter, bisher nur in Paris (1882) gegebener Oper „Der Tribut von Zamora". Die Armuth wächſt bedrohlich bei allen drei muſikaliſchen Nationen. Was Deutſchland betrifft, ſo hat kürzlich eine genaue Durchſchnittsberechnung ergeben, daß jährlich zehn neue original-deutſche Opern zur erſten Aufführung gelangen, ſomit in den letzten zwanzig Jahren nicht weniger als zweihundert deutſche Opern-Novitäten die Bühne beſchritten haben. Wieviel von dieſen zweihundert ſind noch am Leben? Außer den Wagner'ſchen kaum mehr als vier oder fünf. Und doch haben ſeinerzeit wohlwollend patriotiſche Berichte faſt von jeder der übrigen Verſchollenen gemeldet, daß ſie einen „entſchiedenen Erfolg" errang und dem anweſenden

Componiſten mehr Hervorrufe eintrug, als ſie ſelbſt Wiederholungen erlebte. Dabei müſſen wir uns noch glücklich ſchätzen, unſere Vorliebe für italieniſche Opern allmählig abgelegt zu haben; denn Italien, das uns bis tief in die Vierziger Jahre ſo reichlich verſorgte, iſt jetzt ſelber herabgekommen und friſtet ſein Opern-Repertoire zur Hälfte mit deutſchen und franzöſiſchen Darlehen. Es erinnert dieſer Zuſtand an den ironiſchen Ausruf: „Zu wem?“ mit dem ein witziger Wiener Banquier die Klage eines Geſchäftsfreundes beantwortete, ſie würden, wenn es ſo fortgeht, bald Alle betteln gehen müſſen. Zu wem? Denn auch bei den Franzoſen iſt nichts Rechtes mehr zu holen für unſer Opern-Repertoire. In Georges Bizet iſt ihnen das zukunftsreichſte junge Talent vorzeitig geſtorben, die Muſik von Maſſenet hat keine Jugend und die berühmten Pariſer Dioscuren Ambroiſe Thomas und Gounod ſind alt geworden. Ach, es iſt ein traurig Ding um das Altwerden, wenn der Ehrgeiz noch jugendlich fiebert und trotzdem der erkalteten Phantaſie das Feuer von ehedem nicht mehr einzuhauchen vermag! „Man muß keine alte Tänzerin werden wollen,“ pflegte Roſſini zu ſagen, „— mich bringt man nicht mehr zum Tanzen.“ Es war ein bequemes Alter, ein faules, wenn man will, aber dem feierndem Roſſini mußte der oft gehörte Ausruf: „Wie ſchade, daß er keine Oper mehr ſchreibt!“ noch immer lieblicher klingen, als heute ſeinen Collegen in Paris das ehrerbietige Gemurmel: „Schade, daß ſie noch immer componiren.“ „Franceſca di Rimini“, die neueſte Oper des liebenswürdigen Componiſten der Mignon, verlockt wohl kaum einen deutſchen Theater-Director, der zwiſchen den Zeilen der Pariſer Kritiken oder gar in der Partitur ſelbſt zu leſen verſteht. Neben dem grauen Mumienpomp dieſer „Franceſca“ zeigt die letzte Oper Gounod's noch immer einen recht friſchen Teint und elaſtiſchen Gang. Man konnte in den Pariſer Kritiken zwar auch zwiſchen den Zeilen leſen, es ſei der Erfolg des „Tributs von Zamora“

eigentlich der Sängerin Krauß zu verdanken. Das durfte Wien nicht abschrecken, vielmehr müssen wir in den Zeilen und recht groß gedruckt verkünden, daß hier die Leistung der Lucca einen noch größeren Erfolg garantirte und auch erreicht hat. Es war, wie Offenbach einmal in einem rebellischen Sprachanfalle sich ausdrückte, „der größte Erfolg, der überhaupt zu sein ist“.

So viele Opern Gounod auch componirt hat, er heißt noch immer nur „der Componist des Faust“. Was er vorher geschrieben („Sappho“, „Die blutende Nonne“, „Die Königin von Saba“) und was dem Faust nachfolgte („Mireille“, „Cinq-Mars“, „Polyeucte“) ist spurlos verschollen. Der Spruch des Freischützen kehrt sich hier um: sechse äffen. „Romeo und Julie“ zählen wir nicht zu diesem unglücklichen Halbdutzend. Zwar hat das Sujet den Componisten in ein Meer von süßer Monotonie versenkt, auf dessen ruhigem Spiegel die ganze Oper wie ein langes Liebesduett schwimmt. Allein Gounod war noch mit seiner vollen Begeisterung bei dieser Schöpfung und sein Talent stand im „Romeo“ noch nicht weit zurück hinter seinem Enthusiasmus. Die Gartenscene im zweiten Akte zittert in einem Dämmerglanz und süßen Duft, wie er in französischer Musik weder früher noch später vorkommt. Nach dem „Romeo“ (1867) streckt sich in Gounod's Schaffen eine Pause von zehn Jahren, und diese zehn Jahre scheinen arg genagt zu haben an seinem Mark. Eine für die Opéra comique geschriebene Conversationsoper mit tragischem Ausgang: „Cinq-Mars“ (1877), war schnell geschrieben und — schnell verschwunden. Zwei anmuthige Gesangstücke nahmen sich darin aus wie die rothen Röschen auf den Wangen eines Lungensüchtigen. Nicht einmal das dem berühmten Romane Alfred de Vigny's entlehnte patriotische Sujet konnte die Oper retten. Die musikalische Entkräftung des Componisten mußte noch augenfälliger hervortreten an einem gewaltigen Tragödien-

ſtoffe — den ja Gounod's zartbeſaitetes Talent auch in ſeiner beſten Zeit nicht ausfüllte. Religiöſe Schwärmerei war wieder einmal mit der Gewalt eines Anfalles bei Gounod eingekehrt, und hieß ihn Glaubenseifer und Märtyrertod in einem muſikaliſchen Drama verherrlichen. „Polyeucte“ (nach dem Drama Corneille's) war dieſe religöſe Oper (1878), in welcher Gounod die Apotheoſe der chriſtlichen Selbſtverleugnung und Aufopferung mit dem Eifer eines Apoſtels betrieb. Leider erprobte die Muſik, die ihm dieſer fromme Vorſatz eingab, nur wenig bekehrende Kraft; der Beſuch der Kirchen ſteigerte ſich nicht nach dem „Polyeucte“, aber der des Operntheaters ließ nach. Gounod's Polyeuct wäre der richtige Held für Madame Authemann in Daudet's „Evangeliſtin“. Glücklicher Gatte einer ſchönen, edlen Frau, die ihn innig liebt, verläßt er ſie doch und erſtickt jede menſchliche Regung in ſeinem Herzen, um, ohne irgend eine äußere Nöthigung, Chriſt zu werden und für den neuen Glauben den Märtyrertod zu ſterben. Das heutige Frankreich ſchien mit dieſem frommen Ungeheuer doch nicht recht ſympathiſiren zu können, und die Oper ſchied wie ihr Held raſch und chriſtlich aus dieſer ſchnöden Welt. So unerwünſchter Ausgang muß den Glaubenseifer Gounod's doch wieder abgekühlt haben; er ließ eine bereits begonnene Oper „Abälard“* in welcher das Licht der wahren Religion über pfäffiſche Unterdrückung und Finſterniß ſiegen ſollte, mitten in der Arbeit liegen und ergriff herzhaft einen Operntext, worin von religiöſem Geiſt, überhaupt von Geiſt keine Rede mehr war. Das iſt „Der Tribut von Zamora“, bei welchem wir auf dieſem Wege endlich angelangt ſind.

Das Libretto (von Dennery und Bréſil) iſt ein mit geübter derber Hand gezimmertes Boulevardſtück, das kein tieferes ethiſches und pſychologiſches Intereſſe in uns erweckt.

* Vgl. über dieſes Opernproject Gounod's die „Muſikaliſchen Stationen“ p. 106.

Ein Mann von der feinen Bildung Gounod's konnte ſich unmöglich daran begeiſtern. Er hat es wahrſcheinlich aus dem nämlichen Grunde componirt, aus dem wir jetzt ſeine Oper aufführen: weil ihm nichts Beſſeres vorlag. Werfen wir einen Blick auf die Handlung. Sie beginnt heiter und feſtlich in der ſpaniſchen Stadt Oviedo. Manuel, ein junger Soldat, iſt im Begriffe, ſeine geliebte Braut Xaima zum Traualtare zu führen. Die Hochzeitsvorbereitungen werden durch den mauriſchen Geſandten Ben-Saïd geſtört, welcher den Befehl des Khalifen verkündigt, es müſſe die Stadt Oviedo ſofort zwanzig Jungfrauen nach Cordova liefern. Da iſt der „Tribut von Zamora“, ſo genannt, weil er nach der Niederlage der Spanier in der Schlacht bei Zamora (im elften Jahrhundert) den Beſiegten auferlegt ward. Obwohl Schmerz und Entrüſtung der Bevölkerung ſich Luft machen, findet doch ſofort das Ausloſen der zwanzig Mädchen ſtatt, und gleich der zweite aus der Urne gezogene Name lautet „Xaima“. Ob nicht Ben-Saïd, der beim erſten Anblick über die Schönheit Xaima's außer ſich geräth, ein wenig Vorſehung geſpielt hat bei dieſer Lotterie? Gleichviel, die unglückliche Braut wird mit den anderen Opfern der arabiſchen Staatsraiſon von Ben-Saïd fortgeführt, während die Spanier, Manuel an der Spitze, ihr ohnmächtiges Rachegefühl in einer ziemlich banalen Kriegshymne ausſingen, welche im Verlaufe der Oper noch bedeutſamer auftreten ſoll. Haben wir im erſten Akt der Ausloſung der zwanzig Tribut-Jungfrauen beigewohnt, ſo müſſen wir im zweiten die Licitation ſelbſt mitmachen. Die Mädchen werden auf offenem Markt an den Meiſtbietenden verſteigert. Auch Manuel, der in mauriſcher Tracht ſeiner Braut unerkannt nachgefolgt iſt, ſieht ſich in der glücklichen Lage, um Xaima bis zu einem hohen Betrage mitzubieten. Er hat nämlich in Hadjar, dem Bruder Saïd's, unvermuthet einen vornehmen Mauren wiedergefunden, dem er (wie die meiſten militäriſchen Tenoriſten in der Oper) einmal in der Schlacht das Leben ge-

rettet hat und der ihm nun eine bedeutende Summe vorstreckt. Leider wird sie doch von dem höheren Angebot Ben-Saïd's übertrumpft, dem schließlich die schöne Waare zugeschlagen wird. Vorher schreitet noch die geheimnißvolle Gestalt der wahnsinnigen Hermosa über die Bühne. Ohne noch in die Handlung einzugreifen, erweckt sie doch zum erstenmale das Interesse des bisher ziemlich theilnahmlos gebliebenen Publikums. Die Alte, die in dem Gemetzel von Zamora Gatten und Tochter vorloren hat und den Siegern als Gefangene folgen mußte, lebt seither unangefochten unter dem Schutze der religiösen Meinung, welche die Wahnsinnigen als heilig und unverletzlich achtet. Der dritte Akt spielt in dem prunkvollen Palaste Ben-Saïd's. Obwohl verliebte Despoten es aus unzähligen Opern endlich wissen sollten, daß sie ihre melancholische Favoritin durch Aufführung von Ballettänzen durchaus nicht erheitern, greifen sie doch immer wieder zu demselben Recept. So auch Ben-Saïd. Das richtige Mittel gegen die Schwermuth der Schönen ist immer nur das Erscheinen des geliebten Tenoristen. Und so kommt auch hier unser Manuel zur rechten Zeit, eingeführt von seinem Beschützer Hadjar. Vorläufig ist's freilich nur ein Duell mit Ben-Saïd, was er erreicht, da Letzterer seine theuer erkaufte Xaima gutwillig nicht abzutreten gedenkt. Der Maure besiegt den Spanier, schenkt ihm aber auf Xaima's Drohung, sich vom Fenster herabzustürzen, das Leben. Mit dem plötzlichen Erscheinen der Hermosa im Palaste — Wahnsinnige fragt man nicht nach dem Wie und Warum — hebt sich wieder das Interesse an der Handlung. Xaima's Erwähnung ihrer Vaterstadt Zamora bringt die Wahnsinnige in eine visionäre Ekstase. Ihre wild aufgeregte Phantasie lebt noch einmal die blutigen Schrecken jener Schlacht durch, sie hört die Klänge der spanischen Kriegshymne, die ihr Gatte bei Zamora noch im Sterben gesungen. Hermosa erkennt in Xaima ihre todtgeglaubte Tochter und findet in Folge dieser Gemüthserschütterung die Klarheit des

Geiſtes wieder. Ein melodiöſes Duett zwiſchen Mutter und Tochter bildet den Schluß des Aktes, zugleich den Höhepunkt des ganzen Werkes. Der vierte und letzte Akt ſinkt wieder dramatiſch und noch mehr muſikaliſch beträchtlich herab. Er führt in Ben-Saïd's Schloßgarten Manuel und Xaima zuſammen: ihr Liebes- und Verzweiflungs-Duett macht Miene, in einen Doppelſelbſtmord auszugehen, als zum Glück Hermoſa dazutritt. Sie will dem Liebespaar zur Flucht verhelfen — Ben-Saïd ſtellt ſich ihnen in den Weg. Nochmals bedrängt er Xaima mit zärtlicher Liebeswerbung; aufs neue zurückgewieſen, droht er mit Gewalt. Zum äußerſten gebracht, greift endlich Hermoſa, ihre Tochter beſchützend, zum Dolche und erſticht den Ben-Saïd, der, großmüthig wie immer, noch im Sterben verzeiht. Hermoſa aber zieht ungehindert mit Xaima und Manuel in ihre Heimath.

Ohne Frage erinnern die dramatiſchen Motive, aus denen ſich dieſe Handlung entwickelt, mehr an die Operette, als an die große Oper: die Ausloſung der Jungfrauen im erſten, die Licitation derſelben im zweiten Akte und dergleichen. Erſt von der Mitte des dritten Aktes an münden Text und Muſik entſchiedener in den Styl des Heroiſchen und Tragiſchen. Die entſcheidenden Situationen ſind allerdings theils gewaltſam, theils verbraucht. Den handelnden Perſonen fehlt jedes individuelle Gepräge; mit Ausnahme der wahnſinnigen Hermoſa, deren Verwandtſchaft mit Fides und mit Azucena wir nicht weiter bemängeln wollen, gleichen ſie Alle bekannten, hundertmal dageweſenen Theater-Figuren. Trotzdem gehört der „Tribut von Zamora“ noch nicht zu den ſchlechteſten Textbüchern, denn dieſe ſind obendrein unverſtändlich oder widerwärtig. Was Gounod's Muſik betrifft, ſo wirkt ſie hier wie überall am glücklichſten im Ausdruck des Zärtlichen, Schwärmeriſchen und im Rahmen kleinerer überſichtlicher Muſikformen. Kunſtreicheren, hochaufgebauten Enſembles ſcheint der

Componiſt im „Tribut von Zamora“ lieber aus dem Wege zu gehen. Deſto zahlreicher ſind die Romanzen, Strophengeſänge und liedmäßig abgeſchloſſenen Sätze: das Morgenſtändchen Manuel's, das Lied Hadjar's, zwei Romanzen Hermoſa's, das Tanzlied der Igleſia und andere. Ben-Saïd ſingt in jedem Acte eine zärtliche Romanze; man könnte auf den erſten Blick meinen, es ſei immer dieſelbe. Alles echter Gounod, aber in ſtarker Verdünnung. Die ſympathiſche zarte Empfindung, die melodiöſe Sangbarkeit, eine gewiſſe Nobleſſe und Anmuth der muſikaliſchen Ausführung, zumal des Orcheſters, ſind ihm geblieben, allein was die Anmuth erſt zur vollen Wirkung hebt, der Widerhalt von Strenge und Energie, fehlt beinahe gänzlich. Ohne Frage hat Gounod für jenes begrenzte Empfindungsgebiet ſich eine eigenthümliche, ihm angehörige Ausdrucksweiſe geſchaffen, die ja vom „Fauſt“ aus als muſikaliſcher Gounodismus förmlich anſteckend geworden. Aber auf dieſe aus „Fauſt“ und „Romeo“ uns bekannten Geſangsphraſen, Modulationen und Schlußfälle kommt er immer wieder zurück. Die Kritik braucht die Reminiscenzen im „Tribut von Zamora“ nicht erſt ſteckbrieflich zu bezeichnen, das Publikum hört ſie ſofort heraus. Es iſt kaum eine Nummer im „Tribut“, die nicht irgendwie an den früheren Gounod anklänge, aber auch nicht Eine, die auf der Höhe der Fauſt- oder Romeo-Partitur ſtände. Wir nehmen auch das Frauenduett im vierten Akte nicht aus, das hier wie in Paris den Erfolg der Oper rettete. Die große kriegeriſche Viſion der Wahnſinnigen iſt muſikaliſch mit ziemlich gewöhnlichen Mitteln beſorgt, die Schlachthymne (in Paris „ſpaniſche Marſeillaiſe“ genannt) mit ihrer auf der Ober-Dominante klebenden Melodie klingt weder originell, noch edel; ſie gibt nur durch verſchieden nuancirten Vortrag einer großen dramatiſchen Malerin wie die Lucca dankbare Gelegenheit zur Entfaltung individuellen Talentes. Den ſich anſchließenden

Duettſatz in As-dur kann man hübſch, angenehm, wohlklingend nennen, bedeutend nimmermehr. Sein Uniſono-Effekt iſt unverhohlen italieniſch. Ueberhaupt fällt es auf, welch großen Tribut dieſer „Tribut" an die Italiener zahlt. Das Uniſono der Singſtimmen in den Schlußſätzen der Duette und Terzette bildet geradezu die Regel und übt auch in den Enſembles (Kriegshymne im erſten Akt, Es-dur-Satz vor der Verſteigerung der Xaima ꝛc.) ſeine bequeme Herrſchaft. Man möchte mitunter auf Donizetti oder Verdi rathen. Nun iſt uns Italieniſch keineswegs gleichbedeutend mit ſchlecht in der Muſik. Aber wo es in deutſchen oder franzöſiſchen Partituren ſouverän auftritt, da begründet es Stylloſigkeit, und wird Manches trivial klingen, was aus italieniſchem Munde natürlich und volksthümlich klang. In dem Maße, als ſich Gounod im „Tribut von Zamora" den Italienern nähert, entfernt er ſich von Richard Wagner, deſſen Einfluß den „Romeo" doch hin und wieder geſtreift hatte. Kein einziges Leitmotiv (die Wiederholung der Schlachthymne iſt etwas ganz Anderes), kein Wagner'ſcher Orcheſter-Effekt, hingegen entſchiedenes Uebergewicht der Melodie über das Declamatoriſche und Reſtitution der alten Formen ohne Scheu vor ſehr häufiger Textwiederholung. Daß ſich Gounod überall als guter Muſiker bewährt, als Mann von Geſchmack und Bildung, dem es auch an einzelnen geiſtreichen Einfällen nicht fehlt, bedarf nicht ausdrücklicher Verſicherung. Der „Tribut von Zamora" enthält nichts, was muſikaliſch abſtößt, aber auch kaum etwas, das zu begeiſtern vermöchte. Zu Gounod's „Fauſt" verhält er ſich ungefähr, wie getrocknete Blumen zu friſchen.

VII.

„Bianca.“

Komiſche Oper in 2 Akten von Ignaz Brüll.

(Erſte Aufführung in Wien 1880.)

Bianca, die Titelheldin der neuen Oper, iſt eine junge reiche Venetianerin, die im Hauſe ihres Vormunds lebt. Nun weiß man, daß ſeit Urzeiten jeder Vormund in der Oper unfehlbar mit drei Laſtern behaftet iſt: mit Habſucht, Herzloſigkeit und der Abſicht, ſeine junge Nichte zu heirathen. Alle dieſe Qualitäten, die auf der Opernvormundſchaft haften, wie ein radicirtes Gewerbe, finden ſich natürlich auch in der Perſon des Signor Andori, Vormunds der Bianca. Vor ſeiner zunehmenden Tyrannei und Heirathsluſt ſehen wir Bianca zu einem befreundeten Ehepaare, Bottone, flüchten und deſſen Hilfe anflehen. Papa Bottone, ein ältlicher Patrizier, und deſſen Frau Claudia ſtimmen in dem Urtheile überein, daß nur eine ſchnelle Heirath Bianca definitiv aus des Vormunds Gewalt befreien könne, und ſchlagen ihr vor, den erſten Beſten zu heirathen, der ihr in den Weg käme. Dieſer Erſte gehört nun keineswegs zu den Beſten, iſt vielmehr ein nichtsnutziger Spieler und Schuldenmacher, der Vicomte Roland mit dem altadeligen, etwas diebiſch anklingenden Prädikate de Volage.

Er hat eben ſeinen letzten Heller ſammt Rock und Degen im Kartenſpiele verloren und ſtürmt, von Gläubigern bedrängt, auf die Straße. Das iſt der rechte Mann für die heirathsbedürftige Unſchuld. Unbedenklich geht Roland auf Bottone's Vorſchlag ein, eine unbekannte verſchleierte Dame, deren Geſicht er nie geſehen, ja deren Namen er nie erfahren dürfe, vom Fleck weg zu heirathen und nach der Trauung für immer aus Italien zu verſchwinden. Für dieſe Gefälligkeit erhält er die Bezahlung aller ſeiner Schulden und einen anſehnlichen Jahresgehalt zugeſichert. Er faßt Bianca, deren ſonderbare Courage wir aufrichtig bewundern, an der Hand und führt ſie gleich in die anſtoßende Kirche. Die Vermählung findet ſtatt (man heirathet ſehr ſchnell in der Oper), und der Vormund, der nun athemlos ſeinem Mündel nachgelaufen kommt, ſieht ſich geprellt und von allem Volke verſpottet. Nachdem er dieſe von ſeinem Amte untrennbare Miſſion in einer kurzen Scene erfüllt hat, verſchwindet er für immer aus dieſer für ihn ſo undankbaren Oper. Es wird hierauf noch ein Weilchen auf der Piazzetta, wo ſich alle dieſe Vorgänge abſpielen, Walzer, Czardas und Tarantella getanzt, worauf der Vorhang fällt. — Der zweite Akt führt uns in ein militäriſches Bivouac in einer Felſengegend. Der Taugenichts Roland tritt uns hier als Oberſt eines franzöſiſchen Regiments entgegen (man avancirt ſchnell in der Oper) und lauert mit ſeinen Soldaten einem feindlichen Courier auf, dem wichtige Depeſchen abgejagt werden ſollen. Roland's Diener, Fanfaron, ein moderniſirter Leporello in der dreißigſten Verdünnung, erblickt richtig eine ihm verdächtige Kutſche, aus welcher ein alter Herr mit zwei Damen ausſteigt. Er zweifelt nicht, daß er den erſehnten Courier gefangen habe, und führt dieſen ſammt den Damen vor ſeinen Oberſt. Die harmloſen Reiſenden ſind aber niemand Andere, als Pietro Bottone mit Frau Claudia und Bianca. Letztere erkennt ſogleich in Roland ihren Gatten à la minute aus

Venedig, während ſie ſelbſt ihm eine Fremde iſt, eine Fremde aber, in die er ſich augenblicklich verliebt. Aus einem Armband, das Claudia für ihr Eigenthum ausgibt, das jedoch Bianca bei jener Trauung getragen, glaubt Roland ſchließen zu müſſen, Claudia ſei ſeine ihm verſchleiert angetraute Gattin. Das mäßige Vergnügen, welches ihm dieſe Entdeckung bereitet, wird keineswegs dadurch erhöht, daß Claudia mit affectirter Zärtlichkeit ihn in ſeinem Irrthume beſtärkt. Das Erſte, was Roland ſeiner vermeintlichen Gattin mittheilt, iſt das Geſtändniß, er liebe ihre Freundin. Claudia verſpricht, dieſes intereſſante Geheimniß nie zu verrathen, aber Bianca hat hinter einem Gebüſche (in der Oper giebt es überall ſolche Gebüſche) Alles gehört und reicht dem glücklichen Oberſt ihre Hand zum neuen, diesmal ſolideren Bunde für immer.

Wer ſich an Maſſenet's Oper „Don Ceſar de Bazan" erinnert, dem wird das dramatiſche Hauptmotiv der „Bianca" ſehr bekannt vorgekommen ſein. Auch dort iſt's ein altadeliger, nicht blos verſchuldeter, ſondern zum Tode verurtheilter Abenteurer, deſſen Leben noch ſchnell dazu ausgenützt werden ſoll, eine vom König geliebte Schönheit von der Straßenſängerin zur Edelfrau hinaufzucopuliren. In dem franzöſiſchen Libretto iſt jedoch dieſer romantiſche Vorgang nicht nur beſſer motivirt, ſondern wird zum Ausgangspunkt ſehr ſpannender Verwicklungen, welche in einem das Gemüth tiefer bewegenden Abſchluß ſich löſen. Herr Adolph Schirmer, der Librettiſt der „Bianca," hat den Stoff dadurch ins Komiſche zu wenden verſucht, daß Roland in Claudia ſeine Frau wiederzufinden glaubt. Dieſer an ſich recht artigen Idee fehlt aber die witzige und wirkſame Ausführung, wie im Grunde dem ganzen Textbuch. Selbſt wenn wir dem Verfaſſer ſeine unerhört unwahrſcheinlichen Vorausſetzungen zugeben — wir glauben, daß ſelbſt bei den Südſee-Inſulanern eine Eheſchließung mit mehr Vorſicht und Förmlichkeit ſtattfindet — ſo können wir uns doch

für die ganz physiognomielosen, uninteressanten Personen seines Stückes keinen Augenblick erwärmen. Von der Titelheldin Bianca wird kein Mensch uns sagen können, ob sie naiv oder sentimental, ob fröhlichen oder ernsten Wesens sei. Und wie sollen wir uns Herrn Roland erklären, dieses Laster- und Tugendmuster im Handumdrehen, dessen Lumpenthum mit seinem Seelenadel nur durch eine Zwischenaktmusik zusammenhängt? Den komischen Figuren fehlt völlig jedes Körnchen Salz. Was ist komisch an Bottone, als sein wattirtes Embonpoint, was an Fanfaron, als sein langer Schnurrbart? Wir geben zu, daß der Komponist diese schwache Charakteristik mit musikalischen Mitteln hätte verschärfen und vertiefen können, daß also ein Theil der Schuld ohne weiteres auf ihn fällt. Hingegen darf Herr Brüll doch mit Grund beklagen, daß ihm in Schirmer's „Bianca“ kein so wirksames Textbuch zu statten kam, wie es Mosenthal's „Goldenes Kreuz“ und Bauernfeld's „Landfriede“ gewesen.

Was die Musik zu „Bianca“ betrifft, so bewegt sie sich ganz in der Tendenz und Stimmung der früheren Opern Brüll's. Der Komponist hat nicht höher hinaus gestrebt, sondern wieder nur eine anspruchslos gefällige, leicht aufführbare und leicht anhörbare kleine Oper liefern wollen, wie sein „Goldenes Kreuz“ und sein „Landfriede“. Wer diese beiden Opern kennt, der kennt so ziemlich auch die „Bianca“. Neues hat uns der Komponist diesmal nicht gesagt. Wir sind eigentlich die Letzten, die ihm darüber einen Vorwurf machen dürfen. Sind wir nicht heute in derselben Lage? Martern wir nicht vergeblich unser Gehirn, irgend etwas über Herrn Brüll zu sagen, was wir nicht schon gelegentlich des „Landfriedens“ und des „Goldenen Kreuzes“ gesagt hätten? Wir müßten dieselben Vorzüge und Mängel, nur mit etwas stärkerer Betonung der letzteren, aufzählen.

Ja selbst der freundschaftliche Rath, Brüll möchte künftig

etwas ſtrenger mit ſich ſelbſt ins Gericht gehen, ſteht ſchon in unſeren Kritiken ſeiner beiden früheren Opern. Wir ſehen in „Bianca" eine gewandte Hand leicht ausführen, was ein nicht ſehr erfinderiſcher Kopf erdacht und allzu ſchnell gutgeheißen hat. Wie, wenn der liebenswürdige Komponiſt nächſtens verſuchen wollte, langſamer zu arbeiten und dann noch erſt das Niedergeſchriebene durch ein zweifaches Sieb zu ſchütteln? Die natürliche Mitgift von Originalität und ſchöpferiſcher Kraft erhöht freilich Niemand durch Zuwarten oder Feilen; aber es können unbedeutendere Gedanken durch geiſtreiche Kombination, durch die reichen Kunſtmittel der Harmoniſirung und Kontrapunktik, durch intereſſante Begleitungsfiguren und Orcheſtereffekte vergoldet werden. Der Tonſetzer arbeitet mit zwei Kräften, dies ſind — mit Schlagworten bezeichnet — ſein Talent und ſeine Kunſt. Jene angeborene und dieſe erworbene Kraft müſſen ſich gegenſeitig nicht blos unterſtützen und ſteigern, es muß ſtellenweiſe die eine für die andere aushelfend eintreten. Am beſten handhabt Herr Brüll unter den muſikaliſchen Kunſtmitteln noch die Inſtrumentirung; er zeigt auch in einigen Stellen der „Bianca," z. B. in der Balletmuſik, wie unſcheinbare Melodien durch eine pikante Orcheſtrirung gehoben werden können. Hingegen bleibt ihm in Anwendung intereſſanter Harmonien, belebender Rhythmik und Kontrapunktik noch viel zu thun übrig. Einen Fortſchritt des Komponiſten vermögen wir in ſeiner „Bianca" unmöglich zu ſehen, im Gegentheil. Damit wollen wir Brüll's neueſter Oper nicht jede Tugend abſprechen. Sie fließt auf einem mittleren Niveau der Empfindung recht gefällig und mit naiver Anſpruchsloſigkeit dahin. Eine natürliche Heiterkeit, die ſich allerdings nicht bis zum Humor oder zur komiſchen Kraft erhebt, wechſelt darin mit leichter, dem Stoffe angemeſſener Sentimentalität. Wenn letztere auch nirgends den vollen und tiefen Ton der Innigkeit anſchlägt, ſo verdient ſie doch anderer-

ſeits das Lob, dem Pathos der großen Oper ſtandhaft fernzubleiben. In dieſem Punkte können Wiener Operettenkomponiſten, welche für „Wie geht's Ihnen?“ oder „Kellner, zahlen!“ wenigſtens drei Poſaunen, Trompeten und Pauken benöthigen, von Brüll lernen.

Der gewiſſenhafte Kritiker befindet ſich einheimiſchen Componiſten gegenüber manchmal in einer recht ſchwierigen Lage. Er ſchuldet dem vaterländiſchen Talente Rückſicht und gleicherweiſe dem Leſer Aufrichtigkeit. Er ſoll die Production nicht durch allzu große Strenge entmuthigen und will doch ebenſowenig durch unwahre Schönfärberei das Vertrauen ſeiner Leſer täuſchen. In unſerem Falle laſſen ſich dieſe widerſtrebenden Forderungen füglich in der aufrichtigen Verſicherung vereinen, daß wir von Brüll mit Zuverſicht noch viel Beſſeres erwarten, als ſeine „Bianca“ iſt. In ſeinem „Goldenen Kreuz“ hat Brüll Talent und Geſchicklichkeit bewieſen; eine ſo ausgedehnte und anhaltende Popularität, wie dieſe Oper ſie errungen, iſt niemals ganz ohne Grund. Und unſere Theater entbehren nur zu ſehr ſolcher leicht aufführbarer, gefälliger, kleiner Opern. Die lyriſche Bühne kann ebenſowenig von lauter großen heroiſchen Opern leben, wie das Schauſpielhaus von lauter klaſſiſchen Dramen. Hier wie dort iſt ein Zufluß von gefälligem, leichtem Mittelgut unentbehrlich, das Zuſchauern und Darſtellern ein Ausruhen von dem Höchſten und Stärkſten, ein Nachlaſſen der ſtraff- und hochgeſpannten Leidenſchaft gewährt. In Deutſchland fehlt es der Oper weit mehr an ſolchem anſtändigen Mittelgut, als dem recitirenden Schauſpiel. Wir möchten die Brüll'ſchen Opern etwa mit den Luſtſpielen von Benedix, Feldmann, Roſen, L'Arronge ꝛc. vergleichen, welche gleichſam das dramatiſche Hausbrot ſind, von dem wir nicht ausſchließend zehren, das wir aber auch nicht entbehren können.

VIII.

„Muzzedin."

Romantisch-komische Oper von S. Bachrich.

(Erste Aufführung in Wien 1883.)

So oft ich eine neue „romantisch-komische" Oper angekündigt sehe, bemächtigt sich meiner eine seltsame Beklemmung. Ich ahne, daß das „Romantische" nur in dem Mangel echter Komik bestehen und das „Komische" einzig darin liegen werde, daß der Autor Unvernunft für Romantik ansieht. Enthält das Personenverzeichniß obendrein türkische Namen, dann steigert sich die Beklemmung zu förmlicher Angst — denn durch krumme Säbel und krumme Harmonien windet sich voraussichtlich eine Handlung, die nur aus türkischem Gesichtspunkte komisch und romantisch zu sein beansprucht. Das Sujet der Oper „Muzzedin" fußt auf einem nicht üblen Grundgedanken: ein schlauer alter Faullenzer, Abbas, hat sich bei seinen Landsleuten in den Ruf der Heiligkeit zu bringen verstanden, indem er sich verrückt stellt. Muzzedin, ein eben aus Frankreich heimgekehrter junger Türke, kommt gerade dazu, wie die Frauen und Mädchen des Ortes dem Abbas Geschenke

darbringen und hohe Verehrung bezeigen. Es reizt den unternehmenden Fremdling, in dem Lande, wo der Baron beim Narren anfängt, sich den gleichen Spaß zu machen, den Wahnsinnigen zu spielen und so den älteren Heiligen aus der Gunst der Damen zu verdrängen. Ich malte mir's als eine echt komische Scene aus, wie die beiden grundgescheiten Heuchler, der alte und der junge, sich gegen einander als Verrückte geberden, Einer den Andern an tollerem Benehmen überbietend, bis der neue Heilige, als der unzweifelhaft närrischere, den Sieg davonträgt in der abergläubischen Gemeinde. Leider hat der Textdichter sich diese komischen Wirkungen fast gänzlich entgehen lassen, ja sogar das bewegende Motiv selbst mehr versteckt als herausgearbeitet. Wir sehen und hören von den beiden Simulanten schlechterdings nichts, was Jemanden veranlassen könnte, sie für wahnsinnig zu halten. Namentlich Muzzedin, der als übermüthiger Prätendent des Heiligenscheins eher zu viel als zu wenig des Guten thun müßte in der Narrheit, verändert unbegreiflicherweise nicht im geringsten seine ursprüngliche Gentlemanshaltung. Nachdem der Verfasser den Schlag nicht kräftig genug geführt hat für das Verständniß der Zuschauer, so muß auch der Rückschlag seine Wirkung versagen, nämlich daß Muzzedin, in ernste Bedrängniß gerathen, seine Maske abwirft, nunmehr aber keinen Glauben findet, sondern er mag thun was er wolle, für verrückt gilt. Die bekannte Strafe des Lügners, dem man auch die Wahrheit nicht glaubt, trifft unseren Muzzedin, da er sich als Bewerber um die Hand der Prinzessin Zenobia meldet. Es war eben feierlich kundgemacht worden, daß „Muzzedin, Sohn des verstorbenen Sancherib“, die Prinzessin bekommen solle, falls er heute zurückgekehrt sei. Muzzedin tritt vor, vermag aber nicht, sich zu legitimiren, und wird als Narr verlacht. Er besitzt zwar einen kostbaren Dolch, den sein sterbender Vater ihm als wichtiges Vermächtniß, als Rettungsmittel in der

Noth, eingehändigt hat. Warum kommt jedem Zuſchauer, nur Muzzedin nicht, die Idee, er könne ſich durch dieſen Dolch ſofort als Sohn des Sancherib legitimiren? Das thut er erſt am Schluſſe der Oper, als das Todesurtheil an ihm vollſtreckt werden ſoll. Denn ſo weit kommt es wirklich im zweiten Akte, deſſen Wendung vom Komiſchen zum Romantiſchen, wie man ſieht, an Energie nichts zu wünſchen übrig läßt. Muzzedin iſt bei Nacht in den Palaſt eingedrungen, um die Prinzeſſin zu entführen. Durch Abbas und ſeine Gehilfen wird die Flucht des Liebespaares verhindert und der Verbrecher auf der Stelle zum Tode verurtheilt. Mit einer Gelaſſenheit, die zwiſchen dem Komiſchen und dem Romantiſchen etwa die Mitte hält, nimmt Muzzedin das Todesurtheil hin, übergibt ſeinen koſtbaren Dolch dem Khan, dieſer ihm dafür die Tochter und alles ſchwimmt plötzlich in Glück und Seligkeit. Schlußchor: „Geprieſen ſei Allah!“ Daß Muzzedin einen luſtigen Diener und die Prinzeſſin eine muntere Zofe hat, die in Liebe, Flucht und Heirath ihre Herrſchaft getreulich copiren, das verſteht ſich in einer romantiſch-komiſchen Oper von ſelbſt. Neu iſt es freilich ſchon in der „Entführung aus dem Serail“ nicht geweſen.

Da Herr J. Schnitzer als ein talentvoller Mann bekannt iſt, können wir die Mängel ſeines Muzzedin-Textes nur ſeiner Anfängerſchaft im Theatraliſchen zuſchreiben. Die Geheimniſſe dramatiſcher Wirkung, zumal in der Oper, lernen ſich nur aus längerer Praxis, meiſtens erſt nach einigen mißglückten Verſuchen. Die Erfahrung dürfte den Librettiſten heute belehrt haben, daß ſo dürftiger Stoff nicht für eine zweiactige Oper ausreicht, daß ſolche „Komik“ den naivſten Bauer nicht zum Lachen und ſolche „Romantik“ den ſentimentalſten Backfiſch nicht zum Schwärmen bringt. Einzelne gute Ideen in dem Libretto laſſen von Herrn Schnitzer noch Wirkſames für die Bühne hoffen, ſobald er letztere genauer kennen gelernt. Mit dem

Componiſten des „Muzzedin", Herrn S. Bachrich, verhält es ſich beinahe umgekehrt. Ihm würde vielleicht eine zeitweilige Entfremdung vom Theater gut anſchlagen. Wie unzählig viele Opern hat dieſes würdige Orcheſtermitglied gehört und mitgeſpielt, Opern von allen Meiſtern, aus allen Ländern, in allen Stylen! Man geigt nicht ungeſtraft zwanzig Jahre lang in einem Opern-Orcheſter. Was bleibt Einem da nicht Alles hängen, das man nicht mehr abſchütteln, ja ſpäter nicht einmal mehr unterſcheiden kann von eigenen Einfällen. „Capellmeiſter-Opern", wie man ſie geringſchätzig nennt, ſind meiſt die Arbeit von geſchickten und keineswegs unbegabten Meiſtern, die aber ihr Bischen Originalität im täglichen Theaterdienſte abgewetzt haben an den unausgeſetzt gegenwirkenden fremden Compoſitionen. Herrn Bachrich kennt man als vorzüglichen Violaſpieler und guten Muſiker, der in verſchiedenen Orcheſter-Arrangements ein feines Ohr für Klangeffecte verrieth. Was er erlernt hat, iſt anſehnlicher, als was die Natur ihm verlieh. Sein „Muzzedin" enthält nur wenig Proben von ſchöpferiſcher Kraft und Urſprünglichkeit. Nicht als ob man ihm eigentliche Plagiate vorwerfen könnte, aber es war uns immer, als hörten wir bekannte Stimmen; bald Rubinſtein, bald Flotow, recht im Vordergrunde Johann Strauß, aus der Ferne ſogar Richard Wagner. In den national gefärbten Muſiknummern ſind Anklänge von Felicien David's „Wüſte", an „Aida", „Feramors", „Königin von Saba" faſt unvermeidlich; denn unſere Palette für den muſikaliſchen Orient enthält nur wenige Grundfarben und geſtattet nicht ſehr mannigfaltige Miſchungen. Am wenigſten gelungen dünken uns die ſentimentalen Nummern — das Alles klingt gemacht, nicht empfunden, und bleibt ohne überzeugende Wirkung. Glücklicher iſt der Componiſt im Ausdrucke des Heiteren, Pikanten, Muthwilligen, das ſich freilich nirgends zu voller, kräftiger Komik ſteigert. Die erſte Arie des Abbas, der Derwiſchtanz, das Walzer-Finale (deſſen Motiv

ſehr geſchickt zwiſchen die verſchiedenen Stimmen vertheilt iſt), der Einzugsmarſch; dann im zweiten Akt das Quartett der flüchtenden Liebespaare, endlich die Balletmuſik — das ſind lauter Stücke, die nicht blos durch geſchickte Mache, ſondern gleichmäßig durch ihre graziöſe Melodie und pikante Characteriſtik ſich auszeichnen. Ueberhaupt iſt alles Marſch- und Tanzmäßige im „Muzzedin" gelungen, die Rhythmik durchwegs lebendiger als die Geſangsmelodie, was darauf hindeutet, daß die Balletmuſik das fruchtbarſte Feld für Herrn Bachrichs Talent werden dürfte. Den größten Vorzug ſeiner Partitur bildet die äußerſt ſorgfältige nnd klangvolle Inſtrumentirung; hier hält Bachrich alle modernen Effecte in der Hand. Wie man romantiſche, träumeriſche, ſentimentale „Stimmung" macht mittelſt Harfen-Arpeggien über einem Horn- oder Violoncell-Solo oder tiefen Clarinett-Tönen, tragiſchen Schauer mittelſt langer Paukenwirbel und leiſer Poſaunen-Accorde — das Alles liegt eigentlich ſeit Meyerbeer und Wagner fix und fertig vor für den modernen Opern-Componiſten, er braucht nur zuzugreifen. Herr Bachrich verſteht ſich ganz beſonders darauf, auch recht gewöhnliche Gedanken mittelſt üppiger Klangeffecte herauszuputzen. Wenn er mit dieſer, mehr der großen Oper zuſagenden Farbenpracht ſparſamer umginge, das Ganze würde nur gewinnen. Wo das Orcheſter ſeinen exquiſiteſten Schmuck über Alles und Jedes breitet, da verliert der Schmuck ſeinen Werth und Effect. Wie der Schriftſteller einem treffenden Bilde, einem glänzenden Wort den rechten Platz bereiten muß in ſeiner Darſtellung, ſo ſollte es auch der Operncomponiſt mit ſeinen Orcheſter-Effecten.

IX.

„Die erſte Falte.“

Komiſche Oper von Moſenthal; Muſik von Th. Leſchetizky.

(Erſte Aufführung in Wien 1883.)

Theodor Leſchetizky, der berühmte Pianiſt und Clavier-Profeſſor, hat ſich als Componiſt rar zu machen gewußt. Die wenigen Salonſtücke und Lieder, welche er in ſeiner erſten Virtuoſen-Epoche herausgab, kennzeichnen ihn als eleganten Muſiker von durchaus deutſcher Bildung mit einem leichten Stich ins Franzöſiſche. Trotz ſeiner polniſchen Abſtammung und langjähriger Thätigkeit in Rußland hat Leſchetizky kein Atom ſlaviſchen Muſikgeiſtes angezogen. Seine ſpärliche Productivität entſprang wohl aus richtiger Selbſtkenntniß und Selbſtachtung: nicht reich genug an origineller Erfindungskraft war er doch ſtolz genug, um den Markt nicht mit Unbedeutendem zu überſchwemmen. Auch ſeine einzige Oper: „Die erſte Falte“, iſt eine Arbeit früherer Jahre und vor länger als einem Decennium bereits in Prag aufgeführt. Der Dichter des Textbuches, Moſenthal, hat für dieſes wie für manches frühere Libretto einen franzöſiſchen Luſtſpielſtoff benutzt. Eine

elegante junge Wittwe kann ſich nicht zur zweiten Ehe entſchließen, obwohl ſie die Auswahl unter drei Bewerbern hat: einem Grafen von altem Adel, einem reichen Banquier und einem jungen hübſchen Vicomte. Letzterer allein ſcheint ſie aufrichtig zu lieben, trotzdem findet er kein Gehör. Zum Glücke nimmt ihn das Kammermädchen Juliette in ihren Schutz. Man kennt die Macht der Kammerzofen in der älteren Comödie, wo ſie ſich nicht blos die keckſten Einreden erlauben, ſondern ohne weiteres auch Herz und Hand ihrer Herrin nach Belieben lenken. Juliette hat eben wieder vergebliche Heirathsermahnungen verſchwendet, als ſie auf der Stirne der Marquiſe plötzlich etwas Unerhörtes, Entſetzliches entdeckt — die erſte Falte! Das ſtärkſte Argument, mit dem Heirathen nicht länger zu zögern. Schnell ſchreibt die Marquiſe drei Briefchen an ihre drei Freier. — Einer von ihnen wird zu intimer Unterredung für den Abend gebeten, die beiden anderen erhalten höfliche Abſchiede. Die Marquiſe, die eben zur Meſſe eilt, überläßt es dem Kammermädchen, die Adreſſen auf die drei Briefe zu ſchreiben. Juliette will den Zufall walten laſſen; ſie ſchüttelt die Briefe in ihrer Schürze durcheinander, ſchreibt dann aufs Gerathewohl die Adreſſen und ſchickt den Kammerdiener eiligſt mit den verhängnißvollen Depeſchen fort. Wie man vermuthen kann, gelangt der günſtige Beſcheid an den Vicomte, der nun überglücklich ſich einſtellt und nach mannigfachen, nicht gerade unumgänglich nothwendigen Hin- und Herreden die Hand der Marquiſe erhält.

Der Stoff iſt nicht übel für ein einaktiges Luſtſpiel, das im Kreuzfeuer eines witzigen Dialogs ſich raſch abſpielt. Weniger eignet er ſich für muſikaliſche Bearbeitung; die Muſik will ihrer Natur gemäß ſich ausbreiten, vertiefen, und da geräth jede Scene, zumal wenn ſie mit deutſcher Gründlichkeit componirt wird, zu lang. Wie ſchnell iſt im Luſtſpieldialog die unglückliche Falte entdeckt und beſprochen, die in der Oper

ein unsäglich langes Duett in Anspruch nimmt. Das macht die Sache ernsthafter, als sich geziemt, und langwieriger, als uns lieb ist. Aehnlich verhält es sich mit dem Angelpunkte der Intrigue, dem Vermischen der drei Briefe; wie viel Gesang verbraucht Juliette dazu und obendrein eine Beschwörungsdeklamation mit melodramatischer Begleitung des Orchesters! Juliette hat außer dem Duett mit der Marquise ein zweites mit dem Vicomte und ein drittes mit dem Kammerdiener. Letzterer müßte nicht Juliettens Verehrer sein, wenn er ohne zwei Ohrfeigen aus dem Duett herauskäme; das ist ein ehrwürdiger Brauch in der komischen Oper. In der längsten und gefühlvollsten Arie (mit obligatem Violin-Solo) spricht sich natürlich die Marquise aus, und als endlich alle Personen zum Schlusse auf der Bühne versammelt und keinerlei Schwierigkeiten mehr zu besiegen sind, wird noch lange fort und fort gesungen. Dieses Ueberwuchern der Musik über den Rahmen einer so winzigen Handlung hinaus giebt dem Ganzen einen schwerfälligen, schleichenden Gang — die gewöhnliche Folge lyrischer Verfettung. Der Schwäche des Mosenthal'schen Textbuchs kommt Leschetizky's mehr musikalische als dramatische Natur auf halbem Wege entgegen. Er arbeitet jedes Musikstück sorgfältig und umständlich aus, so umständlich, daß er selber in dem gedruckten Klavierauszug zahlreiche Weisungen für die Dirigenten gibt, wo und wie viel sie bei der Aufführung streichen können. Man hat sich das in Wien nicht zweimal sagen lassen, und gleich die reizend anhebende, aber niemals aufhörende Ouvertüre zeigte sich, sehr zu ihrem Vortheil, auf ein Drittheil ihres ursprünglichen Volumens eingeschmolzen. Leschetizky gehört zu den Tondichtern, die mit ihrer technischen Gewandtheit und geschmackvollen Anempfindung componiren, wie es heute so viele Dichter gibt, die lediglich aus ihrer Bildung heraus dichten, nicht aus poetischer Kraft. In der „Ersten Falte“ hat uns Leschetizky eigentlich nichts

Neues zu ſagen, aber ein feiner guter Geſellſchafter, der er iſt, ſagt er Gewöhnliches in gewählten Ausdrücken und äußert ſeine Empfindungen nicht als Poët, ſondern als Homme au monde. So macht denn ſeine Oper den Eindruck einer durchaus ſorgfältigen, diſtinguirten Arbeit, nicht aber einer dramatiſch lebensvollen Schöpfung. Der gute Muſiker offenbart ſich darin überall, der graziöſe häufig, der originelle nirgends. Gehen wir die einzelnen Stücke der „Erſten Falte" durch, ſo müſſen wir einem jeden formelle Abrundung, richtigen Ausdruck und feine Inſtrumentirung nachrühmen. Aber nicht Eines wüßten wir zu nennen, das durch eine originelle glückliche Melodie oder durch überſtrömenden Humor den Hörer mit ſich fortreißen könnte. Als Eigenheiten, welche der dramatiſchen Wirkung abträglich ſind, finden wir bei Leſchetizky die allzu ſtrenge Symmetrie des Periodenbaues, ferner maßlos gehäufte Textwiederholungen, endlich gewiſſe conventionell ausgeſponnene Geſangszierrathen und Schlußkadenzen. Bei dem oben geſchilderten Charakter von Text und Muſik konnte es nicht anders kommen, als daß die neue Oper mit achtungsvollem Wohlwollen, aber ohne beſondere Aufregung angehört wurde. Leſchetizky's Oper war vom Hofkapellmeiſter Hanns Richter mit freundſchaftlicher Sorgfalt einſtudirt, und wurde ſehr gut geſungen. Trotzdem glauben wir, die nächſte Zukunft werde dieſe „Erſte Falte" in unſerem Opern-Reportoire ſo gründlich glätten, daß bald gar nichts mehr davon zu ſehen ſein wird.

X.

„Hoffmann's Erzählungen.“*

Phantaſtiſche Oper von Offenbach.

(Erſte Aufführung in Wien 1881.)

Die Idee, den wunderlichen Berliner Kammergerichtsrath E. T. A. Hoffmann zum Helden einer phantaſtiſchen Oper zu machen, entſprang ſelbſtverſtändlich dem Kopfe eines Franzoſen. Herr Jules Barbier, der als Librettiſt mit

* Die erſte Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen“ hat in Wien am 7. Dezember 1881 im Ringtheater ſtattgefunden, vier und zwanzig Stunden bevor das Haus in Flammen zuſammenſtürzte und Hunderte von Menſchen in ſeinen Trümmern begrub. Wie freudig hatten wir ſeinerzeit die Entſtehung des neuen Theaters begrüßt, das als „Komiſche Oper“ eine Lücke im deutſchen Opernweſen auszufüllen beſtimmt war! Wie theilnahmsvoll beglückwünſchten wir ſpäter deſſen vielverheißendes Aufleben unter Director Jauner, welcher das geſunkene Inſtitut ſo herzhaft wieder emporzuheben begann! Nun iſt die glänzende Première vom 7. Dezember 1881 zum grauenvollen Requiem des Ringtheaters geworden und die „lange Reihe von Wiederholungen,“ die man ihr prophezeite, hat ſich in eine lange Reihe von Leichenwagen verwandelt. Heute noch wagt es keine Wiener Bühne, „Hoffmanns Erzählungen,“ trotz ihres großen Erfolgs, wieder

Vortheil Goethe und Shakespeare ausgebeutet („Mignon", „Faust", „Hamlet", „Romeo"), hat sich auch unsern Hoffmann gut angesehen und denselben bereits vor dreißig Jahren zu einem Drama verarbeitet. Das Stück verschwand bald von der Bühne des Odéon — warum sollte es der praktische Liberettist nicht nachträglich als Opernstoff verwerthen? Musik ist ja ein bewährter Kitt für Sprünge und Risse in der Logik. Auch war auf den exotischen Reiz von Hoffmann's Märchen und Phantasiestücken in Frankreich noch immer zu speculiren; gilt doch Hoffmann für den populärsten deutschen Dichter in Frankreich, Goethe und Heine kaum ausgenommen. Zu Ende der Zwanziger-Jahre herrschte bekanntlich in Paris eine förmliche Begeisterung für Hoffmann's Spukgeschichten; nebst Weber's „Freischütz" waren sie den Franzosen die Inkarnation der deutschen Romantik, wo nicht des deutschen Geistes überhaupt. Diese schrankenlos schwankende Phantastik mit ihrem Durcheinandermischen von prosaischer Alltäglichkeit und grauenvollem Gespenstertreiben übte einen berückenden Zauber, ja einen nachweisbaren Einfluß auf die poetische Jugend Frankreichs, die eben unter Viktor Hugo's Führung ihr rothes Banner entfaltete. Finden wir nicht für den häßlichen Zwerg Quasimodo, den buckligen Hofnarren Triboulet und ähnliche Lieblingsfiguren der neufranzösischen Romantik Vorbilder bei Hoffmann? Haben wir nicht sogar aus neuester Zeit gespenstische Erzählungen von Erckmann-Chatrian, die ohne weiters Hoffmann geschrieben haben könnte? In Erckmann's Roman „Les Brigands des Vosges" erscheinen sogar nebst allerlei Vagabunden und Zigeunern auch Hoffmann selbst und Ludwig Devrient im Räuberlager.

aufzuführen, denn bei der bloßen Nennung dieses „letzten Werkes von Offenbach" (wie es der Theaterzettel nachdrücklich betonte,) denkt Jedermann schaudernd nur daran, daß es auch das letzte des Wiener „Ringtheaters" war.

Sollte Jules Barbier die Literaturgeschichte von Gervinus gelesen haben, so könnte er folgenden merkwürdigen Ausspruch für sich anführen: „Hoffmann's Werke und Leben, zum Objekte einer kunsthaft behandelten Darstellung gemacht, könnten wie Lichtenberg's und Jean Paul's Erscheinungen zu besseren Kunstwerken werden, als diese Männer selbst geliefert haben." Zum singenden Operettenhelden hat aber Gervinus unsern Hoffmann gewiß nicht damit vorgeschlagen. Wie verfährt der Librettist Offenbach's? Er dramatisirt einige von Hoffmann's bekanntesten Erzählungen und bringt den Dichter selbst in allerlei unglückliche Liebesverhältnisse zu den Heldinnen jener Geschichten. Das geschieht in so phantastisch sprunghafter Weise, daß die Handlung nicht leicht zu verstehen und noch schwerer nachzuerzählen ist. Die dramatische Methode des Librettisten erinnert an die Art, wie der Rath Krespel in Hoffmann's „Serapions-Brüdern" sich ein neues Haus baut. Er läßt zuerst vier Mauern ohne alle Oeffnungen und Gliederungen aufrichten, dann an beliebigen Orten Fenster hineinbrechen, an diese Fenster Zimmer ankleben, und aus diesem Wirrwarr soll dann ein stattlicher romantischer Bau hervorgehen. Ihren Ausgang nimmt Offenbach's phantastische Oper von der literarisch berühmten Weinstube „Lutter und Wegener" in Berlin, dem Lieblingsaufenthalte Hoffmann's und Schauplatz seiner „Serapions-Brüder". Studenten sind da versammelt und erwarten, rauchend und trinkend, die Ankunft Hoffmann's, der endlich aus der Oper „Don Juan" kommt. Offenbach erinnert hier durch einige sinnig verwendete Tacte aus „Don Juan" an Hoffmann's Begeisterung für Mozart, die ihn ja veranlaßt hatte, sich Mozart's Taufnamen Amadeus willkürlich beizulegen. Der Studentenchor, welcher, sehr verschieden von den zahlreichen Trinkliedern Offenbach's, mit einer fast renommistischen Kraft einherschreitet, schweigt endlich, und Hoffmann singt ein schnurriges Lied vom „Klein-Zack", womit der

Zwerg des Märchens „Klein-Zaches, genannt Zinnober" gemeint iſt. Das Lied, in deſſen krachende Reime die Studenten verſtärkend einfallen, iſt von einer verwegenen Originalität und jener ſataniſch angefachten Luſtigkeit, welche ſich Hoffmann aus dem Punſchglaſe zu holen pflegte. Mit ſpöttiſchem Gelächter interpelliren ihn ſeine Zechbrüder, ob er verliebt ſei. „Nicht doch," erwidert Hoffmann, „aber ich habe drei unglückliche Liebſchaften durchgemacht, von deren Heldinnen ich euch erzählen will." Alles rückt erwartungsvoll im Kreiſe näher, und Hoffmann beginnt: „Meine erſte Geliebte hieß Olympia." Hier fällt der Vorhang. Es iſt der merkwürdigſte Aktſchluß, der uns noch vorgekommen, bizarr und ſpannend wie das ganze Werk. Die folgenden Akte führen nun ſceniſch aus, was Hoffmann in der Weinſtube von ſeinen drei Geliebten Olympia, Antonia und Giulietta erzählt. Wir befinden uns zu Anfang des zweiten Aktes in einem glänzenden Empfangsſaale. Eine große Geſellſchaft in drolligen Rococo-Coſtümen tritt mit einem hübſchen ebenſo rococo klingenden Chor ein; der berühmte Dr. Spalanzani will den Gäſten ſeine Tochter Olympia vorſtellen. Dieſe iſt ein kunſtvoll verfertigter Automat, der nicht blos Kopf und Arme bewegen, ſondern ſogar ſingen und tanzen kann. Hoffmann hält die reizende Olympia für ein lebendiges Weſen und verliebt ſich augenblicklich in ſie. Seine Romanze in F-dur („Ah, vivre deux") eine monoton begleitete, anfangs mehr declamirte als geſungene Muſik, jedoch zu vollaustönendem Schluß ſich ſteigernd, hat etwas ungemein Anziehendes in ihrer an's Krankhafte ſtreifenden Senſibilität. Hoffmann's junger Begleiter Nikolaus neckt ihn deshalb mit einem graziöſen heitern Strophenlied, dem einzigen Muſikſtücke vielleicht, das an frühere Offenbach'ſche Weiſen, namentlich der „Prinzeſſin von Trapezunt" — die ja auch ein Automat iſt — erinnert. Die Bravour-Arie, mit welcher ſich nun Olympia producirt, wirkt mit ihren ruckweiſe herausgeſtoßenen Tönen

und ſpieldoſenartigen Paſſagen ſehr charakteriſtiſch, ohne irgendwie ins Ungraziöſe zu fallen. Die Gäſte ſtellen ſich nun zu einem gemächlichen, ländlerartigen Walzer an, deſſen anmuthig wiegende Melodie durch einige kühne Harmoniſirungen nicht unangenehm gewürzt wird. Die ganze Sing- und Tanzſcene Olympia's iſt echter Offenbach, aber von der feinſten Sorte. Hoffmann walzt entzückt mit Olympia und wird von ihr, deren Räderwerk nicht ſtilleſtehen will, faſt zu Tode getanzt. Athemlos ſinkt er in einen Seſſel, während ſie solo zur Thür hinauswirbelt. Da hört man draußen einen furchtbaren Krach — Olympia liegt zertrümmert. Der boshafte alte Optiker Coppelius, der für Olympia's ſo täuſchend verfertigte Augen ſeine Bezahlung nicht erhalten hatte, rächt ſich an Spalanzani, indem er die koſtbare Puppe zerbricht. Die Geſchichte mit dem ſchönen Automaten (auch in dem Ballet „Coppelia" von Delibes benutzt) ſtammt aus Hoffmann's Erzählung „Der Sandmann". Bei dem wüthenden Handgemenge der beiden alten Mechaniker am Schluſſe dieſes Aktes ſcheint dem Librettiſten das noch ſeltſamere Duell zwiſchen den Phyſikern Liuvenhoek und Swammerdam vorgeſchwebt zu haben, die bei Hoffmann ſtatt mit Piſtolen mit concentrirten Lichteffecten gegen einander losgehen. Der folgende Akt verſinnlicht uns die zweite Liebesgeſchichte. Sie ſpielt in Cremona, wo Hoffmann die junge Sängerin Antonia nach langen Irrfahrten wiedergefunden hat. Er liebt ſie und will ſie heirathen. Sie willigt mit ſchmerzlicher Reſignation in ſeine Werbung, hat ſie doch eben ihrem Vater (Krespel) geloben müſſen, nie mehr zu ſingen und jeden Gedanken an die Bühne für immer aufzugeben. Antonia's Romanze von der Turteltaube iſt eine gewiſſe äußere Eleganz nachzurühmen, ihr Duett mit Hoffmann enthält nebſt einigen gezwungenen Phraſen auch manche ſehr ausdrucksvolle. Da taucht plötzlich die geſpenſtiſche Geſtalt des Doctors Miracle auf, der, feindſelig gegen Krespel und eiferſüchtig auf

Hoffmann, deren Pläne durchkreuzt. Bei dem Terzett der drei Männer gleitet uns eine kalte Schlangenhaut über den Rücken. Die Musik ist von einer phantastischen Aufgeregtheit, von einer dämonischen Gewalt, welche man Offenbach nie zugetraut hätte. Miracle, der (wie Hoffmann's „Magister Tinte") zu einem riesigen schwarzen Gespenste zu wachsen und wild umherzuflattern scheint, verführt Antonia wieder zum Singen. Er streicht wüthend seine Geige, belebt endlich gar das lebensgroße Porträt von Antonia's verstorbener Mutter, welche, nun mitsingend, das dämonische Duett zu einem Terzett macht, das immer stärker, immer leidenschaftlicher anschwillt, bis endlich Antonia im Singen todt zur Erde fällt. Zu spät dringen Vater Krespel und Hoffmann herein; während sie an Antonia's Leiche niederstürzen, fällt der Vorhang. Ueber diese Scene des Grauens breitet sich mildernd und versöhnend ein ungemein zartes Orchester-Ritornell, die Wiederholung der Barcarole: „Belle nuit, belle nuit d'amour", welche — zweistimmig mit Chor hinter der Scene gesungen — den Akt lieblich eingeleitet hatte. Nach kurzer Zeit hebt sich zum letzenmale der Vorhang: wir befinden uns wieder in Lutter's Weinstube, ganz wie am Schlusse des ersten Aktes. Hoffmann, umringt von seinen Zuhörern, hat auserzählt, die Studenten stimmen noch einmal ihren Trinkchor an. Die kokette Sängerin Stella und der Rath Lindorf, auch ein dämonisch-räthselhafter Mensch, kommen mit einander aus dem Theater. Stella, eine frühere Flamme Hoffmann's, drängt sich schmeichelnd an diesen, der sie aber zurückstößt und „dem Satan Lindorf" überläßt. Einsam in der Schänke zurückbleibend, wird Hoffmann in seinen melancholischen Träumen von einer auftauchenden Muse getröstet und zu unsterblichem poetischen Schaffen aufgemuntert. Ende.

Eigentlich war uns, wie wir erwähnten, die Erzählung von drei Liebschaften Hoffmann's versprochen; auf den zweiten Akt mit dem Automaten Olympia und dem dritten mit der Sängerin

Antonia folgt auch wirklich in Offenbach's Original-Partitur ein vierter, welcher in Venedig spielt und von der schönen Sünderin Giulietta handelt. Dieser vierte Act wurde in Wien und wird auch in Paris stets weggelassen. Seltsam, wie das ganze Stück, ist gewiß der Umstand, daß der Ausfall eines Actes den dramatischen Zusammenhang keineswegs alterirt; es könnten ebenso gut zwei Acte hinzugefügt, als einer weggenommen werden. Die Grundlage dieser Oper ist nicht sowohl eine organisch entwickelte Handlung, als ein Potpourri aus Hoffmann'schen Erzählungen — Potpourris kann man aber beliebig um einige Scenen verlängern oder kürzen. Nicht zu leugnen ist aber, daß gerade das Sprunghafte, Willkürliche in diesem Libretto, sein traumhaftes Durcheinander zwischen wirklichen Personen und gespenstischen Erscheinungen, die Stimmung Hoffmann'scher Poesie merkwürdig wiederspiegelt. Der beklemmende Nebel in diesem dritten Akte ist ganz derselbe, der bei der Lectüre Hoffmann'scher Märchen sich immer dichter und dichter um uns schlingt, bis wir schließlich nicht mehr unterscheiden können, was Wirklichkeit und was Hexenspuk sei. Auf den ersten Blick glaubte ich, der dritte Akt des Offenbach'schen Librettos mit dem unbegreiflichen Dr. Miracolo, dem singenden Porträt und der sterbenden Antonia sei ungeschickt gemacht, hätte verständlicher motivirt werden sollen und können — nachträglich gewann ich die Ueberzeugung, daß Absicht war, was ich für Unvermögen gehalten, und daß die Autoren wirklich dasjenige erzielen gewollt, was sie erreicht haben: das wilde, berückende Traumgetümmel der Hoffmann-schen Phantasiestücke.

Von der Musik Offenbach's kann ich nur sagen, daß sie mich überrascht hat, überrascht in günstigem Sinne. Sie streift selbst in ihren schwächeren Nummern weder an den nachlässig schlendernden, noch an den ausgelassenen frechen Vaudevilleton, den Offenbach in seinen travestirenden Ope-

retten häufig anſchlägt. In ihren beſten Momenten hingegen erreichen „Les contes d'Hoffmann“ eine geiſtreiche Charakteriſtik, eine Zartheit und dramatiſche Verve, wie wir ſie früher nur vereinzelt und ausnahmsweiſe bei ihm fanden. Daß ſich Offenbach gerade dieſem Stoffe leidenſchaftlich hingab, erſcheint ſeinen Freunden nicht ſo unerklärlich. Hoffmann's Geſpenſterwelt übte ſtets einen ſtarken Reiz auf Offenbach; in ſeinen letzten Jahren ſah der Arme ſelber aus wie irgend ein durchſichtig blaſſer, ſchwermüthig lächelnder Geiſt aus den „Serapions-Brüdern“. Die Sehnſucht, irgend etwas Größeres, Werthvolleres zu hinterlaſſen, was den verbleichenden Glanz ſeiner „Bouffes“ überdauern, von ernſterem Können und Wollen Zeugniß geben ſollte, hatte ihn auch gegen das Ende ſeiner Laufbahn ergriffen und immer heftiger bedrängt. Während er ſeine Operetten in kürzeſter Zeit mit fabelhafter Leichtigkeit hinwarf und, gedrängt von den unerſättlichen Theater-Directoren, den erſten Act einer Novität ſchon auf der Bühne probiren mußte, bevor er den letzten zu componiren anfing, gönnte er ſeinen „Contes d'Hoffmann“ mehrere Jahre Zeit auszureifen. Er widmete dieſer Partitur ſeine beſten Mußeſtunden, feilte und beſſerte immer wieder daran, bis ihm endlich der Tod das Notenpapier unter der Feder wegzog. Bis auf einige Lücken in der Inſtrumentirung, die Herr Guiraud geſchickt ausfüllte, lag das Werk fertig da und wurde im Februar 1881 zum erſtenmale in der Opéra Comique aufgeführt. Offenbach bezeichnet daſſelbe nicht als „Operette“, ſondern als „Opéra fantastique“. An dem Erfolge in Paris und in Wien hätte er ſeine Freude erlebt. Unbefangener als ehedem begannen nun die Pariſer Kritiker, unter denen Offenbach wenig Freunde zählte, über ihn zu urtheilen. Es iſt bemerkenswerth, daß einer der angeſehenſten franzöſiſchen Muſik-Kritiker, Herr E. Reyer, welcher früher von Offenbach äußerſt geringſchätzig zu ſprechen liebte, ſeinen Bericht über „Hoffmann's

Erzählungen" im Journal des Débats mit folgenden Worten schließt: „Ich zweifle — schrieb ich vor einigen Jahren — daß jemals ein bedeutendes Werk aus der Feder hervorgehen werde, welche die Excentricitäten des Orpheus und der schönen Helena geschrieben hat. Ich sehe nun, daß ich mich getäuscht habe." Vielleicht werden auch einige von den sehr tugendhaften und sehr klassischen deutschen Kritikern, welche sich in der Verachtung Offenbach's gefallen und von seinen Operetten sprechen, als ob Jedermann dergleichen machen könnte, sich zu ähnlichem Geständnisse herbeilassen und einräumen, daß, um die Partitur von „Hoffmann's Erzählungen" zu schreiben, man mehr sein müsse, als ein „Bänkelsänger und Cancan-Componist".

Ist nun dieses letzte Werk Offenbach's wirklich sein bestes? Ja und Nein. Sein bestes in dem Sinne, wie — um einen höheren Vergleich zu Hülfe zu nehmen — „Wilhelm Tell" die beste Oper von Rossini ist. Der „Barbier" ist doch noch besser. Musikalisch bedeutender und reiner sind „Hoffmann's Erzählungen", als die früheren Operetten desselben Autors; allein dem gespenstischen Stoffe fehlen fast gänzlich diejenigen Elemente, in welchen Offenbach's eigenthümliches Talent unumschränkt waltete: Komik, parodirender Witz und ausgelassene Fröhlichkeit. Wenn zum Meister macht, was Keiner uns nachmachen kann, was ganz unser Eigen ist, so ist Offenbach Offenbach geworden durch seine musikalischen Lustspiele und Possen, durch die „Hochzeit bei Laternenschein", „Fortunio", „Helena", „Pariser Leben", „Prinzessin von Trapezunt" 2c. Diese Fülle leicht hinströmender Melodie, diese unwiderstehliche Heiterkeit und Komik, dieser nur Offenbach eigene musikalische Witz, sie fehlen bis auf einen den zweiten Akt erhellenden leichten Schimmer in den dämonischen „Erzählungen Hoffmann's". Es sind andere, ohne Frage ernstere Vorzüge, welche uns in Offenbach's letztem Werke fesseln. Die musikalische Erfindung ist originell und geistreich mit einem Stich ins Bizarre, der aber hier nicht fehlen

durfte; der dramatiſche Ausdruck wahr und ſtark, die Inſtrumentirung bei großer Einfachheit von bezauberndem Wohlklang. Im Ganzen alſo ein merkwürdiges, in ſeiner Art alleinſtehendes Werk, daß uns bald erfreut, bald aufregt, immer intereſſirt, niemals langweilt.

XI.

„Das Spitzentuch der Königin“ und „Der luſtige Krieg.“

Neueſte Operetten von Johann Strauß.

(Erſte Aufführung in Wien 1881.)

Zwei neue Operetten von Johann Strauß, kurz nacheinander mit außerordentlichem Erfolg im Theater an der Wien gegeben, haben ſeither die halbe Welt erobert und beanſpruchen ſomit eine mehr als blos lokale Bedeutung. Die erſte dieſer Operetten heißt: „Das Spitzentuch der Königin“ und ſpielt in Portugal. Sei's gleich zu Anfang geſagt: die feinſten Spitzentücher portugieſiſcher Königinnen vermögen unſeren alten Wunſch nicht zu erſticken, Strauß möchte einmal ein echt öſterreichiſches Singſpiel ſchreiben. Sollte es ihm nach ſo vielen dramatiſchen Entdeckungsfahrten in alle möglichen und unmöglichen Länder nicht wohlthun, ſein Talent auf jenem heimathlichen Boden zu entfalten, dem es angehört, ja vor ſeiner Geburt ſchon angehört hat? Wir denken uns eine gemüthvolle luſtige Geſchichte, die an der ſchönen blauen Donau und in den öſterreichiſchen Bergen ſich abſpielend, uns mit fröhlichen,

herzlichen Menschen statt mit widerlichen Caricaturen zusammenbringt. In „Cagliostro" und der „Fledermaus" hat Strauß wenigstens einen Fuß auf dieses Gebiet gesetzt; beide Operetten sind auch seine besten geblieben und hätten bei reinlicherer Ausführung des Textbuches noch weit besser werden können. Allzu eifrige Librettisten haben, wie uns dünkt, Strauß in seinem Talent und seinen Erfolgen beeinträchtigt, indem sie fast immer auf ein Publikum von derbem Geschmack und niedriger Bildungsstufe speculirten, mit grotesk ausstaffirten Caricaturen, unmöglichen Situationen und gewaltsam eingekeilten, trostlosen Witzen. Zu den Textbüchern, welche, statt die guten Anfänge von „Cagliostro" und der „Fledermaus" mit kundiger Hand weiterzuführen, wieder zu dem Genre des „Indigo" und „Methusalem" zurückgreifen, gehört auch das „Spitzentuch der Königin". Nicht ohne Grund verweilen wir bei der Librettofrage. Für ein komisches Singspiel ist das Textbuch wichtiger als für die musikalische Tragödie; Handlung und Dialog spielen dort eine entscheidende, der Musik fast coordinirte Rolle. Langweilt uns der Librettist mit verbrauchten Situationen, bei den Haaren herbeigezogenen Späßen, unmöglichen Charakteren und einer bald steckenbleibenden, bald auf den Krücken sinnloser Lückenbüßer forthumpelnden Handlung, dann hat auch der melodienreichste Componist ein schweres Stück Arbeit. Wenn er, wie Strauß mit seiner „Spitzenkönigin", trotzdem siegt und das Publikum in vergnügter Stimmung erhält, so muß man ihn beglückwünschen und dennoch — ein wenig bedauern. Denn dieselbe Musik, die er uns gegeben, hätte, mit einer interessanten, sympathischen Handlung verbunden, eine ungleich stärkere und nachhaltigere Wirkung machen müssen.

Die geistlose Handlung der neuen Operette zu erzählen, können wir uns erlassen, nicht aber einige allgemeine Bemerkungen darüber. Die beiden portugisischen Minister (Schweighofer und Girardi) präsentiren sich in Costüm, Mimik und Rede sofort als Grotesk-

Komiker, so daß wir gleich in der ersten Scene vollständig auf dem Boden der parodirenden Caricatur stehen. Gut. Wie kann man aber auf denselben Boden historische Personen wie den König Sebastian von Portugal und den Dichter Cervantes stellen? Der junge König, der eben auf einer Leiter aus dem Schlafgemach der Frau seines Ministers herabgestiegen, präsentirt sich dem Publicum mit einem schmunzelnden und schmatzenden Lobgesang auf die — Trüffel! Ist das witzig oder blos widerwärtig? Eine als Arzt verkleidete Hofdame, begleitet von einem ganzen Chor weiblicher Doctoren, untersucht vor dem versammelten Ministerrath den Geisteszustand des Dichters Cervantes und erklärt ihn für wahnsinnig. Ist das komisch oder abgeschmackt? Die Rolle, welche der Librettist den genialen Dichter des „Don Quixote“, den Stolz seiner Nation, spielen läßt, geht doch über den Spaß. Cervantes tritt hier bald als freisinniger Staatsmann und edler Volksbeglücker auf, bald als ordinärer Bajazzo, der sich z. B. ohne jeglichen Anlaß als Engländer verkleidet, um sich mit den Ministern herumzuboxen. Diese freche Speculation mit dem Namen Cervantes danken wir wahrscheinlich dem Vorbild jener Suppé'schen Operette, welche einen ähnlichen spaßigen Schlingel als Dichter des „Decamerone“, Boccaccio, einführt. „Ein großes Beispiel weckt Nacheiferung“. Wenn solches Aufkleben berühmter Künstlernamen wirklich ein anständiges und probates Mittel ist, ordinäre Operetten-Texte zu adeln, dann machen wir ohne weiteres den Vorschlag, den Herrn v. Eisenstein in der „Fledermaus“ künftig Heinrich Heine zu nennen, den Componisten Trombone in „Methusalem“ Pergolese und die beiden deutschen Maler im „Carneval von Rom“ Cornelius und Overbeck.

Der neuen Partitur von Johann Strauß läßt sich vieles Gute nachrühmen. Sie waltet nicht blos so freigebig mit anmuthigen Melodien, daß Strauß leicht eine zweite Operette damit ausstatten könnte, sie schmiegt sich auch mit lobenswerther Treue

und Feinheit dem Worte und der Situation an. Man kennt den lieblichen Schwung, der jede Muſik von Strauß ſchaukelt. Und wie ſchön klingt immer ſein Orcheſter! Wie ungeſucht pikant und doch dabei voll und ſüß. Nach dem rohen, immer aus vollen Backen blaſenden Orcheſter Suppé's und ſeiner Nachahmer lauſcht der Muſiker mit Behagen dem noblen Klange Strauß'ſcher Inſtrumentirung. Man achte zum Beiſpiel auf die kurze Einleitung zu Sancho's erſten Couplets oder auf das kleine gedämpfte Orcheſter-Ritornell, welches die Thronrede des Königs im zweiten Akte begleitet. Jene erſten Couplets Don Sancho's ſind allerliebſt, ihr Anfang würde einer Liebesromanze Ehre machen, nähme nicht der Refrain „Guten Appetit!" unverſehens die Wendung zum Komiſchen. Die wohlklingende Serenade des Cervantes, die graziöſe Erzählung der Königin und die pikant rythmiſirten Strophen der Ines halten den Eindruck ziemlich auf gleicher Höhe; das Finale des erſten Aktes ſteigert ihn noch bedeutend. In der Anklage der beiden Miniſter gegen Cervantes begegnen wir einem Zuge glücklicher muſikaliſcher Komik: die Stelle, wo die Beiden in wachſendem Eifer plötzlich in Triolen zu ſchnattern beginnen. Das Finale zeigt eine Geſchicklichkeit in Handhabung größerer Formen und Tonmaſſen, die einen entſchiedenen Fortſchritt des Componiſten ſeit ſeinen erſten Operetten bedeutet. Das Finale hat den einzigen Fehler zu großer Länge. Der zweite Akt beginnt mit einer von Waldhorn und Harfe reizend accompagnirten zärtlichen Romanze der Ines. Großen Effect machen die von Schweighofer mit unwiderſtehlicher Komik vorgetragenen Couplets „Mein Princip" (mit Chor) und die folgenden von der „Diplomatie". Zu den beſten Partien der Operette gehört die Muſik zu dem Collegium medicum. Friſch eingeſetzt und effectvoll geſteigert iſt das Hauptthema des Finales im Dreiviertel-Tact. Wenn hier mit Schluß des zweiten Actes die Operette endigte, ſo wäre ſie gerade lang genug. Die Muſikſtücke des dritten

Aktes wachsen nicht aus der Situation heraus, sondern sind ihr äußerlich angeheftet. In diesem Punkte, überhaupt in allem Dramatischen könnten unsere Operettencomponisten ungemein viel von Offenbach lernen. Wir fanden den dritten Akt auch nicht so frisch wie die früheren — vielleicht weil wir es selbst nicht mehr waren in Folge der vielen Musik und des niederschmetternden Blödsinns. Für die Handlung ist der größte Theil dieses dritten Aktes ganz überflüssig. Die neue Operette dauerte von halb 7 bis 10 Uhr — ein Beweis, wie viel Ueberflüssiges und Ungehöriges in die an sich einfache Handlung hineingestopft wurde.

„Das Spitzentuch der Königin“ erweckte in uns neuerdings und recht dringend den Wunsch, Strauß möchte bald ein würdiges Libretto finden, ein Buch, das nicht blos an sich geschmackvoller und vernünftiger, sondern auch *seiner* Individualität entsprechender ist. Die Heiterkeit, die in Strauß' Melodien pulsirt, ist nicht gemüthlos, sie hat im Gegentheil einen warmen Herzschlag, der sich jedoch angesichts so eiskalter, sinnloser Textbücher scheu zurückzieht und verleugnet. *Strauß'* Talent eignet sich, wie uns dünkt, weniger für das frivole Intriguenstück und die Parodie, als für wahrhaft fröhliche, gemüthlich volksthümliche Stoffe. Er unterscheidet sich hierin von *Offenbach's* Naturell. Ferner: Strauß' unvergleichliche Specialität ist die Tanzmelodie, der Walzer. Warum geben ihm seine Librettisten nicht Scenen, in denen getanzt, zum Tanz gespielt und gesungen wird? Auf die häufige Bemerkung, es seien zu viel Walzer in Strauß' Operetten, könnte man vielleicht richtiger erwidern, es seien gerade für Johann Strauß zu wenig. Da seine Librettisten ihm keine Gelegenheit bieten zu einem unverhüllten, aufrichtigen Walzer (zwei Scenen in „Cagliostro“ und „Fledermaus“ ausgenommen), so steckt nur hie und da, auch in dem „Spitzentuch“, ein kleines Walzermotiv verschämt das Köpfchen heraus und verschwindet, zum

Bedauern des Hörers, kaum daß es begonnen. Warum aber soll Strauß sein hellstes Licht unter den Scheffel seiner Textdichter stellen? Der Librettist soll den Tondichter kennen, für den er schreibt, er soll ihn kennen und achten.

Den Wunsch nach einem besseren Textbuch für Johann Strauß findet man wenigstens theilweise erfüllt in dessen neuester Operette „Der lustige Krieg" (1881). Ein lustiger Krieg heißt die Fehde zwischen Genua und Massa-Carrara, weil es dabei ohne Blutverlust und nicht ohne Gemüthlichkeit zugeht — ein alberner Krieg müßte er heißen mit Rücksicht auf seine Ursache. Es handelt sich um das Engagement einer berühmten Tänzerin, wahrscheinlich einer sehr zerstreuten Dame, welche gleichzeitig dem Hoftheater von Massa und jenem von Genua sich verschrieben hat. Da kein Theil in Güte nachgeben will, belagern die Genuesen die befestigte Stadt Massa. Der Wohlfeilheit wegen wird diese anstatt von Soldaten von uniformirten Frauen vertheidigt. Täglich fliegt zur bestimmten Stunde eine Granate herüber und eine hinüber, ohne Schaden anzurichten. In dieses militärische Still-Leben, das uns die Anfangsscenen der neuen Operette schildert, kommt die erste Bewegung durch das Erscheinen der schönen Gräfin Violetta Lommelini. Als Bürgersfrau verkleidet will die kühne junge Dame nach Massa gelangen, um dort das Festungscommando zu übernehmen. Der von ihr getäuschte aber zugleich bezauberte Oberst Umberto gibt ihr den gewünschten Passirschein, beschließt aber zugleich, sich an Violetta zu rächen, indem er sie — heirathet. Durch den geschwätzigen Marchese Sebastiani hat er erfahren, daß die Gräfin durch Procuration mit einem ihr persönlich ganz unbekannten Herzog von Limburg vermählt werden soll. Umberto weiß sich für den vom Herzog designirten Stellvertreter auszugeben und läßt sich sofort durch einen Regimentscaplan mit der Gräfin trauen. Da Schwierigkeiten oder Vorsichten bei Eheschließungen bekanntlich in keiner Operette existiren, so tritt Umberto nicht als

Stellvertreter, ſondern als wirklicher Bräutigam vor den Altar und wird der rechtmäßige Gatte der nichts ahnenden Violetta. Zu ſeiner Sicherheit ſchafft Umberto überdies einen Doppelgänger des Herzogs von Limburg zur Stelle in der Perſon eines furchtſamen holländiſchen Tulpenzwiebelhändlers, Balthaſar Groot, der irrthümlich als Spion im Lager angehalten wurde. Dieſer richtet als vermeintlicher Herzog allerlei Verwirrung an und iſt froh, ſich endlich mit ſeiner jungen Frau aus dem Staube machen zu können. Aus einigen nicht ganz klaren militäriſchen Verwicklungen geht endlich der Friedensſchluß zwiſchen Genua und Maſſa hervor, und Violetta iſt es herzlich zufrieden, in dem reuig geſtändigen Umberto ihren legitimen Gemahl zu erkennen.

Die Fabel, die ich ihrer Complication wegen hier nur in den äußeren Umriſſen wiedergebe, iſt nicht ohne Geſchicklichkeit aus ſtarken und ſtärkſten Unwahrſcheinlichkeiten aufgebaut. Dazu rechne ich nicht einmal die lächerliche Urſache des „luſtigen Krieges“, — erzählt uns doch der Hiſtoriker Friedrich Bülau von zwei ſächſiſchen Duodezfürſten, die im vorigen Jahrhundert im Streite um eine Sängerin es wirklich bis zur Kriegserklärung kommen ließen. Alles Folgende jedoch, die weibliche Beſatzung, der Zwiebelhändler als Herzog, die à la minute-Heirath der Gräfin u. ſ. w., verweiſt die Handlung ins Gebiet des abenteuerlich Poſſenhaften. Trotzdem bietet das Textbuch dem Componiſten wenig Gelegenheit für eigentliche muſikaliſche Komik. Daß „Der luſtige Krieg“ von Anfang bis zu Ende wirklich luſtig iſt, darf Strauß als ſein Verdienſt in Anſpruch nehmen. Das anſteckend heitere leichte Temperament, das Strauß beſitzt oder das ihn beſitzt, verſagt keinen Augenblick. Die ſchöne blaue Donauwelle ſeines Talentes durchfließt, bald munter plätſchernd, bald übermüthig aufſchäumend, immer reinlich und erquickend das neueſte Werk von Johann Strauß. Nach einer bequem zuſammengeſtoppelten

aber das Publikum rhythmiſch fortreißenden Ouvertüre beginnt der erſte Akt mit einigen ziemlich unbedeutenden Nummern; der Componiſt wollte ſich wahrſcheinlich aufſparen. Einige Bemühung, komiſche Wirkung durch rein muſikaliſche Mittel zu erzwingen, wo ſie nicht im Texte vorliegt, bleibt erfolglos, z. B. in dem jodelnden Refrain des Marcheſe: „Der Klügere gibt nach", ſelbſt in der charakteriſtiſcher anhebenden Erzählung des Balthaſar. Aber mit dem Duett Violetta's und Umbertos hebt ſich die Muſik anſehnlich, um in dem folgenden Quintett: „Kommen und gehen, ohne zu ſehen" einen erfreulichen Gipfelpunkt zu erreichen. Von den leiſen Klängen dieſes von Wohllaut durchſtrömten Quintetts hebt ſich das rauſchende Finale — eine militäriſche Paradeſcene mit Muſik auf der Bühne — doppelt wirkſam ab. Wenn der Componiſt hier die Lärm-Inſtrumente nicht ſchont, ſo thut er nur, was die Situation erfordert. Der zweite Akt führt uns zu den kriegeriſchen Damen, welche unter dem höchſt draſtiſchen Commando der Fürſtin Artemiſia einige Evolutionen ausführen. Zart empfunden ſind die Strophen der jungen Holländerin mit dem wiederholten Rufe: „Balthaſar, Balthaſar!" Auch aus ihrem folgenden Zankduett mit Balthaſar heben ſich zwei Strophen Elſe's: „Was iſt an einem Kuß gelegen?" reizend heraus. Dieſe beiden Nummern Elſe's zeigen, was Strauß im Ausdruck des Einfach-Gemüthvollen und Herzlichen zu leiſten vermag, wenn Sänger, Direktoren, Verleger und ſonſtige Rathgeber ihm geſtatten, zeitweilig den „Walzerfürſten" zu verleugnen und ausnahmsweiſe auch zu empfinden, wie andere bürgerliche gute Componiſten. Sehr hübſch iſt die Strophe, welche Umberto vor der verſchloſſenen Thür Violetta's ſingt („Schon dunkel rings die Nacht"), eine ſanft ſchwärmende Melodie, welche auf gedämpften Geigen- und Violoncell-Accorden wie auf dunklen Sammet gebettet iſt. Ueberhaupt hat Strauß, deſſen Orcheſter-Behandlung wir ſtets

rühmen mußten, kaum irgendwo ſo fein und vornehm inſtrumentirt, wie im „Luſtigen Krieg“. Er ſucht keineswegs nach bizarren Orcheſter-Effekten, koketten Solos u. dgl., vielmehr wirkt er durch den muſikaliſch geſunden, reifen und ſüßen Orcheſterklang, der ſo leicht ſcheint und doch ſo ſchwer anzutreffen iſt. Selbſt wo ſie geräuſchvoll auftreten muß, wird die Inſtrumentirung niemals brutal. Am reizendſten begleitet Strauß jedoch die zarten Muſikſtücke. Etwas Einfacheres, Sparſameres kann es nicht geben, als die leiſe Violin-Begleitung zu dem langſamen Walzerlied „Nur für Natur“ im zweiten Akte; aber man horche nur, wie dieſe Geigen geſetzt ſind. Die Melodie hat bisher eine unerhörte Popularität erworben und ſich aller Orten als muſikaliſche Stadt- und Landplage etablirt. Vortrefflich verwendet Strauß die Harfe; nicht etwa mit den verbrauchten viſionären Arpeggien, ſondern als Füllſtimme von faſt unmerklichem, aber eigenthümlichſtem Klangreiz, z. B. in dem Quintett gegen den Schluß des erſten Aktes. In dem Finale des zweiten Aktes bemerke man, wie geſchickt und zwangslos der marſchartige Es-dur-Satz in das Walzertempo einbiegt. Die ganze Situation fanden die Librettiſten fertig vorgebildet in Lecocq's „Madame Angot“; die muſikaliſche Ausſtattung iſt jedoch vollſtändig Strauß' Eigenthum. Dieſes Finale, zeigt uns Strauß in der Vollkraft ſeines Talents. Zu unſerer Freude, beinahe zu unſerer Ueberraſchung — denn verwundern dürften wir uns nicht, wenn ein Componiſt, der durch fünfunddreißig Jahre ſo fabelhaft viel und raſch producirte, ſich endlich erſchöpft hätte. Allein die Pauſe, welche Strauß ſeit einem Decennium ſich als Tanzcomponiſt auferlegt hat, iſt ſeiner Entwicklung ſehr zu ſtatten gekommen. Seine Erfindung, früher in tauſend glänzenden Splittern vergeudet, hat ſich concentrirt, ſein Geſchmack ſich geläutert. Welchen Fortſchritt bedeuten nicht gegen „Indigo“ und den „Carneval“ das „Spitzentuch“ und der

„Luſtige Krieg"! Letzteres Werk macht wieder einen reineren künſtleriſchen Eindruck, als das „Spitzentuch". Daran hat auch das Libretto der Herren Zell und Genée einiges Verdienſt, indem es bei allen ſeinen Mängeln doch eine zuſammenhängende Handlung bringt, nicht vom Blödſinnigen und Lasciven lebt, ja ſogar in dem holländiſchen Ehepaar ein gemüthliches Element enthält, das im „Spitzentuch" gänzlich fehlte. Schade, daß der dritte Akt, der ſich mühſam von eingeſchobenen, die Handlung aufhaltenden Lückenbüßern friſtet, dem Componiſten nur ein ſpärliches Feld darbot. Für uns iſt die Operette mit dem zweiten Akte muſikaliſch ſo gut wie zu Ende.

Das Walzerfinale iſt der denkbar brillanteſte Schluß, den Johann Strauß, und nur er allein, bringen konnte. Hier ſtreicht der unwiderſtehliche Rattenfänger ſeine Geige und zieht ganz Wien hinter ſich her. Man wird nicht erwarten, daß Strauß den Walzercomponiſten verleugne. Oeffnet ihm das Libretto längere Zeit keinen legitimen Ausweg für ſeinen eingeborenen Walzer- und Polkadrang, ſo macht ſich dieſer gleichſam ſelber Luft, ſchlägt aus und ſchießt mitunter ins Kraut. Strauß hängt manchem Geſangſtück unverſehens einen Walzer- oder Polkaſchluß an, der kaum zu billigen iſt. In einer Scene wird dieſes plötzliche Umſchlagen ſogar zum dramatiſchen Widerſinn: wenn Balthaſar im zweiten Akte ſein behäbiges holländiſches Lied mit einem urwüchſig öſterreichiſchen Jodler ſchließt. Aber gerade hier iſt der Einfall mit ſo viel Talent ausgeführt und von ſo unwiderſtehlicher Wirkung begleitet, daß der griesgrämigſte Kritiker mit der Menge da capo rufen muß. Dieſer Zug hängt untrennbar mit Strauß' ganzer muſikaliſchen Entwicklung, mit ſeinem vom Vater ererbten Talente und der eigenen vieljährigen Berufsthätigkeit zuſammen. Aber was immer an Tanzrhythmen er in ſeinen Operetten bringt, es iſt ſein volles Eigenthum, gehört ihm und iſt mit ihm gewachſen

wie die Rinde mit dem Baume. Anderes gilt von anderen Wiener Operetten-Componiſten, die fremde Rinden ſchälen und fortwährend in den Gehölzen von Strauß und Offenbach zu ertappen ſind. Noch ein Lob ſind wir Strauß ſchuldig, das freilich wie eine Anklage gegen ſeine Wiener Collegen klingt. Strauß vermeidet es (wenige flüchtige Momente etwa ausgenommen), den pathetiſchen Styl der großen Oper in das Singſpiel zu verſchleppen. Das iſt es, was uns die meiſten Wiener Operetten ſo unleidlich macht, daß ſie Verdi und Meyerbeer ernſtlich nachäffen. Ihre Sepperl und Leni ſingen wie Raoul und Valentine, und jeder Wirthshausſtreit wird zur Bartholomäusnacht. Natürlich ſpringt der Componiſt von ſeinem tragiſchen Throne jeden Augenblick in die trivialſte Jodlerei hinab, Raoul und Valentine verwandeln ſich wieder in Sepperl und Leni, die Hugenotten in Schneidergeſellen, und wir Anderen werden von dieſem grauſamen Geſchaukel ſeekrank. Man kann von keinem Componiſten mehr Talent, mehr Erfindung verlangen, als die Natur ihm mitgegeben; wohl aber, daß er dieſes Talent, dieſe Erfindung derjenigen Gattung anpaſſe, die er ſich gewählt, daß er den Styl derſelben reſpectire und Poſſen oder Bauerncomödien nicht gewaltſam zu großen Opern ſtrecke. Alle Wiener Operetten, die wir in jüngſter Zeit gehört, haben viel zu viel Muſik, ſcheinen förmlich geſchwellt von verhaltenen und verſeſſenen großen Opern, welche die Componiſten (lauter inwendige Meyerbeers) nicht los werden konnten.

Man höre das erſte Finale der Operette „Apajune", wo es ſich um die Ankunft eines albernen Gutsherrn handelt, und vollends das zweite Finale, wo es ſich um garnichts handelt — welche endloſe Länge, welches forcirte Uniſono der Singſtimmen, welcher heroiſche Pomp im Orcheſter! Welch hochgeſtelzte tragiſche Arie, in welcher das ſlovakiſche Bauernmädchen Natalitza über die vermeintliche Untreue ihres Liebhabers klagt! In dem Volksſtück „Der Rattenfänger von Hameln" (deſſen

Partitur überhaupt eine Musterkarte von abschreckenden Beispielen bietet) läßt Herr Hellmesberger junior einen komischen Chor von kleinstädtischen Rathsherren mit Harfe und Posaunen begleiten. In Suppé's „Bocaccio", „Donna Juanita" 2c. geht es ganz ebenso zu, ja eigentlich hat dieser Componist (der mit seinem „Pensionat" einfacher und graziöser begonnen hatte) diese brutale Manier in seinen späteren „großen" Operetten in's Leben gerufen. Bleibt es räthselhaft, daß talentvolle und erfahrene Componisten wie Suppé, Millöcker, Gené (von Geringeren nicht zu reden) den Widerspruch zwischen ihrem Musikstyl und dem Charakter des komischen Singspiels nicht empfinden, so erscheint es uns noch unbegreiflicher, daß sie von ihrem practischen Standpunkte nicht einsehen, wie sehr die übermäßigen Anforderungen, die sie an Vorstadtsänger und Sängerinnen stellen, ihre Operetten benachtheiligen. Die ersten Sopran-Partien in unseren Operetten klingen mitunter, als wären sie für die Materna oder die Bianchi geschrieben. Die Folge ist, daß sie größtentheils sehr unvollkommen bewältigt werden. Dieselben Operetten-Sängerinnen, welche hinter diesen übertriebenen Anforderungen aus Mangel an Stimme oder an Virtuosität zurückbleiben, verstehen einfachere und dem Stoffe entsprechendere Gesangstücke vollkommen correct und effectvoll vorzutragen, würden also dem Componisten damit weit mehr nützen. Wie unsere Operettenmusik durch ihre geschmacklose Rivalität mit der großen Oper verwildert, so steuern unsere Operetten-Sängerinnen durch die gleiche Rivalität ihrem eigenen Ruine zu.

Wie soll ich es entschuldigen, daß ich von Strauß' „Lustigem Krieg" unversehens in den traurigen Krieg gegen die Ausartungen der Wiener Operettenmusik gerathen bin? Es sind dies Klagen, die ich lange auf dem Herzen habe, aber schon ob ihrer Erfolglosigkeit immer wieder unterdrückte. Heute haben sie sich mir fast unwillkürlich entwunden, da ich in der

Strauß'ſchen Operette endlich wieder eine nicht bloß talentvolle, ſondern zugleich maß- und geſchmackvolle Production dieſer Gattung kennen gelernt. Ohne zu der unwiederbringlich verlorenen paradieſiſchen Unſchuld unſerer vormärzlichen Componiſten zurückzukehren, nähert ſich Strauß mit ſeinen reicheren modernen Mitteln doch wieder jener richtigeren Auffaſſung vom komiſchen Singſpiele. Der „Luſtige Krieg“ iſt das Werk eines brillanten Talentes, daß ſich ſeiner Grenzen und der Grenzen der gewählten Gattung bewußt iſt. —

II.

Aeltere Opern

in neuem Gewande.

II.

Aeltere Opern

in neuem Gewande.

I.

„Idomeneo.“

Oper von Mozart.

(Wien 1879.)

Ein denkwürdiges Ereigniß vollzog ſich am 26. October 1879 im Hofoperntheater: Mozart's große heroiſche Oper „Idomeneo“ wurde gegeben. Das auf dem Theaterzettel beigefügte „zum Erſten Male“ gilt freilich nur für das neue Haus; „Idomeneo“ erlebte ſeine erſte Aufführung in Wien am 13. Mai 1806 und ruhte nach vier Repriſen dreizehn volle Jahre, bis zum Jahre 1819, mit welchem die Wiederbelebungsverſuche vollſtändig aufhörten. Nicht für Wien, wohl aber für die jetzt lebenden Muſikfreunde Wiens erſchien ſomit „Idomeneo“ zum erſten Male auf den Brettern. Selbſt die älteſten Herren, deren weiße Häupter im Parquet verſtreut aufleuchteten, konnten höchſtens als kleine Knaben „mitgenommen“ worden ſein, als man „Idomeneo“ hier zum letzten Male gab.

Aufführungen des „Idomeneo“ ſind überall eine Seltenheit, dennoch waren Dresden, München, Berlin längſt mit gutem

Beispiel vorangegangen. In anderen Städten führte der Plan einer Gesammt-Aufführung der Mozart'schen Opern in chronologischer Ordnung zur Wiedererweckung des „Idomeneo".

Eine Aufführung des „Idomeneo" erfordert heute fast ebensoviel Muth als Mühe. Längst hatte ich die Hoffnung aufgegeben, dem vielgeprüften König von Kreta anderswo als in der Partitur zu begegnen. Die Gefühle, mit denen ich nach erneutem Studium diese Partitur zuklappte, ließen mich, offen gestanden, nicht allzu beherzt und zuversichtlich auf den Erfolg der Vorstellung bauen. Etwas kleinlaut betrat ich das Theater, fand aber meine Erwartungen weit übertroffen, sowohl in dem unmittelbaren Eindruck der Oper auf mich selbst, als in deren Wirkung auf das Publikum. Starke Zweifel an diesem Erfolg mußten erlaubt erscheinen. Auffallend ist schon die bloße Thatsache, daß eine aus Mozart's frischester Zeit stammende Oper wie „Idomeneo" nie und nirgends bleibend Fuß fassen konnte, daß sie selbst zu Zeiten des größten Mozart-Cultus äußerst selten gegeben wurde. An äußeren Hindernissen allein (wie Schwierigkeit der Besetzung, Ausstattung 2c.) kann dies nicht liegen; ohne einen inneren, in dem Werk selbst liegenden Grund scheint mir eine so abnorme, in Wien über sechzig Jahre dauernde Zurücksetzung nicht denkbar. Alles Bedenkliche schien mir in der unruhigen Erwartung der Vorstellung doppelt so groß. Wird die Oper möglich sein? mußte ich mich immer wieder fragen.

Zuerst das Textbuch! Von ihm geht alles Unheil aus. Das Libretto zum „Idomeneo" ist abgeschmackt, langweilig, und dies Alles in dem unsäglich veralteten Gewand der mythologischen Götter- und Heroen-Oper. Welche stereotypen Theaterfiguren! Der König soll seinen Sohn opfern, um den Zorn des Neptun zu versöhnen, will aber lieber selbst sterben, während der Sohn für den Vater sich darbietet und die Geliebte des Sohnes wieder für diesen zu sterben bereit ist, bis endlich eine

blecherne Orakelstimme diesen Knäuel von Edelmuth zerhaut und Alle, die sich umsonst so sehr geängstigt, lebend und zufrieden wieder vereinigt. Diese erhabenen Könige, Prinzen, Prinzessinnen und Oberpriester mit stolzen Gesten und übertriebenen Phrasen — das Alles riecht nach Moder. Ich möchte eigens hervorheben, daß dieses für uns so veraltete Libretto schon damals, als der Salzburger Abbé Varesco es für Mozart zusammenflickte (1780), veraltet gewesen ist. Der französische Componist Campra hatte dieselbe Historie schon siebzig Jahre früher componirt und seine Tragédie lyrique „Idoménée“ in der Pariser Großen Oper 1712 aufführen lassen. Unbegreiflich, wie lang sich die alte italienische Hof- und Festoper, diese künstliche Treibhauspflanze, in Deutschland erhalten konnte, unbegreiflich diese leblosen Figuren mit ihren hohlen, pomphaften Versen — zehn Jahre, nachdem Goethe seinen „Götz von Berlichingen“ gedichtet!

Und wie nachtheilig hat dieses alte Libretto die musikalische Form des „Idomeneo“ bestimmt. Die Oper zählt ohne die sehr zahlreichen und sehr langen Recitative sechsundzwanzig Musiknummern; es sind außer einem Duett, einem Terzett und einem Quartett, dann einigen Märschen und Chorsätzen lauter Arien. Außer der für Baß geschriebenen Nebenrolle des Oberpriesters beschäftigt „Idomeneo“ durchwegs hohe Stimmen. Ein Tenor (Idomenno) steht drei Sopranpartien gegenüber, denn auch Idamante ist eigentlich für einen Castraten geschrieben. Das sind Bestimmungen, die, von vornherein undramatisch, uns heutzutage geradezu unnatürlich erscheinen; und doch fügte sich Mozart diesen Satzungen der alten Opera seria, die nur stellenweise belebt und gelockert erscheinen von französischen Einflüssen, insbesondere Gluck's. So ist die Musik zu „Idomeneo“ theils dem weichlichen Coloraturstyl der italienischen Opera seria verfallen, theils dem steifen Pathos der französischen Tragödie. Wenn eine der handelnden Personen

ihre Arie anhebt, so klingt es, als beabsichtige sie öffentlich eine Rede über ihre Empfindungen zu halten. Schon das Thema setzt meistens in sehr nachdrücklicher, scharf abgegrenzter Weise ein, wie eine Thesis, welche der Redner zu beweisen unternimmt. Und die Aufführung dieses Themas wird in derselben umständlichen Regelmäßigkeit vorgenommen, welche der angehende Rhetor in seiner „Chria" lernt: breiteste Entwicklung, unzählige Wort- und Satzwiederholungen und schließlich ein Bravour-Anhang als captatio benevolentiae. Diese Art des Sologesangs ist uns in der modernen Oper total fremd, dem Sänger von heute ist sie's zu seiner Verzweiflung noch weit mehr. Und trotz alledem und alledem, ich muß es wiederholen, machte „Idomeneo" einen unverhofft starken Eindruck auf die Versammlung. Man fühlte sich im Banne eines hohen, edlen Künstlergeistes. Mozart's unvergleichliches Genie waltet hier als unwiderstehliche Naturkraft, bricht wie Sonnenlicht und Sonnenwärme durch steife Hecken und morsche Tapeten. Stand er doch, als er den „Idomeneo" schrieb, in voller Jugendkraft; ein Vierundzwanzigjähriger mit dem Kunstverstand eines Fünfzigers. Er vermochte die alten Formen der Oper mit köstlichem Inhalt zu erfüllen; sie zu beseitigen, wagte er noch nicht. Wie bald er sich aber von dem überlebten Formelzwang befreit hat, beweist die im selben Jahre geschriebene „Entführung aus dem Serail". Hier ist der pathetische Concertstyl der Constanze schon rings umgeben von lebensvoller Naturwahrheit und gesundem Humor. Und nur fünf Jahre später schafft er „Figaro" und „Don Juan", diese ersten und unerreichten Muster eines zugleich idealen und realistischen Musikstyls, worin die sinnliche Schönheit der Musik mit dem lebendigsten dramatischen Ausdrucke zusammenwächst. Das war eine neu entdeckte Welt, von welcher die früheren Musiker keine Ahnung hatten, ja, die Mozart selbst, als er den „Idomeneo" schrieb, nur wie im Traume sah.

„Don Juan“, „Figaro“ und die „Zauberflöte“ — das sind eigentlich die drei verbündeten mächtigen Gegner des „Idomeneo“. Der spätere Mozart hat damit den früheren verdrängt. Sobald wir in „Don Juan“ zum ersten Male auf der Opernbühne die blühende Wirklichkeit des Lebens erfahren und in allen Melodien den Pulsschlag unseres eigenen Empfindens und Begehrens vernommen hatten — seitdem mußte „Idomeneo“ uns fremdartig, kalt und unverständlich erscheinen. Er repräsentirt jene ununterbrochene gerade Linie der Erhabenheit, gegen welche die Mischung von Tragik und Humor im „Don Juan“ so erquickend absticht, wie ein Shakespear'sches Drama gegen Corneille und Racine. Zurückgedrängt, für lange Zeit sogar, wurde „Idomeneo“ durch Mozart's spätere Opern, aber nicht beseitigt; Werke solcher Art können verdunkelt werden, keineswegs vernichtet. Je mehr unsere musikalisch unproductive, geniearme Zeit sich mit den Meisterwerken der früheren Periode beschäftigt, je tiefer und breiter das Interesse an dem geschichtlichen Zusammenhang in der Kunst anwächst, desto nothwendiger mußte unsere Aufmerksamkeit auch dem verschollenen „Idomeneo“ sich zuwenden.

So sah denn der neu entstandene „Idomeneo“ das Wiener Opernhaus dicht besetzt von einem Publikum, das nicht blos die gebührende Pietät, sondern, was mehr ist, eine warme Empfänglichkeit mitgebracht hatte für jede Schönheit des Werkes. Ein bloßer Respekterfolg, wie ich ihn gefürchtet, traf blos den ersten Akt; der Schluß des zweiten und der ganze dritte Akt fanden das Publikum im Innersten ergriffen. Der Triumph des jungen Mozart war hier ein echter und unbedingter. Der erste Akt vermag am wenigsten zu erwärmen, die monotone Folge langer Recitative und Arien, das Schleppende der immer pathetischen, dabei doch weichlichen Melodie haben hier noch die Oberhand. Nach dem, was uns Mozart im „Don Juan“ gezeigt, können wir nicht finden, daß z. B. die ergreifende

Situation der ersten Begegnung zwischen Idomeneo und seinem Sohne mit der vollen Energie musikalisch wiedergegeben sei. In der Schlußscene des ersten Aktes möchte uns die Musik ohne die Augenweide des sehr malerischen Ballets doch zu dürftig erscheinen. Wir wissen nicht, ob wirklich Alexander der Große sich keine andere Musik für seinen Einzug in Babylon gewählt hätte, als diesen D-dur-Marsch, wie Oulibicheff versichert. Aber Jeder wird mit Interesse den enormen Abstand messen zwischen der blassen Feierlichkeit der Festmusiken im „Idomeneo" und der strotzenden Pracht unserer heutigen Propheten- und Tannhäuser-Märsche. Den zweiten Akt eröffnet — ebenso wie den ersten und den dritten — Ilia mit einer Arie; ihr süßes Thema „Se il padre perdei" nimmt schon mit dem dritten Takte eine direkte Wendung nach Tamino's „Bildniß-Arie"; wie ein unverhofftes freudiges Wiedersehen leuchtet es über die Gesichter der Zuhörer. Die folgenden berühmten Musikstücke: Idomeneo's D-dur-Arie (der man den reichen Coloraturenschmuck bis auf das letzte Steinchen ausgebrochen hat) und das große Terzett schienen nicht ganz die hohen Erwartungen zu erfüllen, welche andächtige Leser der gediegenen Analysen von Otto Jahn und Oulibicheff ins Theater mitgebracht hatten. Hingegen that die grandiose Schlußscene mit dem Sturm und die Erscheinung des See-Ungeheuers vollauf ihre Schuldigkeit. Dieses Stück — ein musik-historisches Monument durch seine bisher unerhörte gewaltige Verwendung von Chor und Orchester — packt uns, als wäre es gestern componirt, wohlgemerkt von einem Mozart. Die Scene gilt für den Höhepunkt der Oper, und wir hatten sie gleichfalls dafür gehalten, bis die lebendige Darstellung uns die ganze Größe des dritten Aktes offenbarte, hinter welchem alles Frühere, auch der Seesturm, zurückstehen muß. Die Rafaelsche ernste Schönheit des Quartetts, die erhabene Schwermuth des G-moll-Chores (mit dem Oberpriester), endlich die ganze

große Opferſcene im Tempel ſind von ergreifender, ſich ſtetig ſteigernder Wirkung. Das Alles erinnert nicht mehr an die Rococoform und den Stelzengang der alten Heroen-Oper, es könnte ohne weiteres im „Don Juan“ ſtehen.

Die Direction des Operntheaters und das Publikum haben der „Idomeneo“-Vorſtellung eine rühmenswerthe Eigenſchaft entgegengebracht: Reſpekt vor dem Großen und Klaſſiſchen. Sie ſind beide reichlich belohnt, indem ſie mehr lebendige Wirkung von der Oper erfahren haben, als ſie erwarteten. Geben wir auch zu, daß „Idomeneo“, den zu kennen Pflicht und Wunſch jedes Gebildeten iſt, trotzdem kein Zugſtück werden kann: hinter dem Wiener Erfolge von allerlei „Folkungern“, „Makkabäern“ u. dgl. wird er gewiß nicht zurückſtehen, und dem Hofoperntheater bleibt wenigſtens das Bewußtſein, eine ſchöne Pflicht erfüllt, ſich äſthetiſch honnet benommen zu haben. Das gilt auch für das Wie der Aufführung. Die meiſten Theater-Direktionen glauben in der Ausſtattung älterer klaſſiſcher Opern recht knapp und ſparſam vorgehen zu dürfen, die Muſik ſoll da Alles allein thun. Für Opern vom Genre des „Idomeneo“ wäre das eine ſehr verderbliche Maxime, welche die Wiener Hofoper ſich glücklicherweiſe weit vom Leibe hielt. Die Ausſtattung war in jeder Beziehung prachtvoll. Nur über die Darſtellung des See-Ungeheuers haben wir unſere ſchweren Zweifel. Man ließ eine Art Rieſenfledermaus über den Wellen tanzen, welche zu allgemeinem Erſtaunen ein ehrwürdiges Greiſenhaupt mit langem weißen Bart trug. Die Scene verlangt aber ein wirkliches und ganzes Ungeheuer, nicht blos ein bis zum Hals reichendes; man gebe uns alſo einen feuerſpeienden Drachen ſtatt eines geflügelten Rabbiners. Faſt alle Rollen waren mit erſten Kräften beſetzt. Es verſteht ſich, daß der Styl des „Idomeneo“, welcher ebenſoſehr die Kunſt des breiten getragenen Geſanges wie eine virtuoſe Koloratur verlangt, unſeren an Meyerbeer, Verdi und Wagner heran-

gebildeten Sängern fremd, ja theilweiſe unerreichbar iſt. Mit ſtreng Mozart'ſchem Maße gemeſſen, waren ſomit die Geſangleiſtungen ohne Frage unvollkommen. Ich überlaſſe es Anderen, darüber Standrecht zu halten, und bekenne aufrichtig, daß ich über die relative Tüchtigkeit aller Hauptdarſteller in ſo ſchwierigen Aufgaben eher verwundert und jedenfalls erfreut war.

II.

Mozart's Opern.

(Die Mozart-Woche im Wiener Hofoperntheater 1880.)

1.

Wir erleben jetzt eine eigenthümliche Mozart-Feier: die unmittelbar aufeinanderfolgende Aufführung der sieben Opern von „Idomeneo" bis zum „Titus". Warum gerade jetzt dieses Erinnerungsfest? hören wir wiederholt fragen. Weder mit Mozart's Geburt (1756), deren Jubiläum schon vor vierundzwanzig Jahren gefeiert wurde, noch mit seinem Heimgang (1791) hat der gegenwärtige Zeitpunkt etwas zu schaffen. Aber dennoch handelt es sich um ein hundertjähriges Jubiläum merkwürdigster Art: das der Mozart'schen Opern. Wir stehen am Eingang eines Decenniums, in welchem die holde siebenköpfige Familie hundert Jahr alt wird.* Vor einem Jahrhundert zog Mozart zu bleibendem Aufenthalt nach

* Wenn von Mozart's Opern schlechtweg die Rede ist, so meint man bekanntlich die sieben letzten, aus der Zeit seiner vollen künstlerischen Reife. Zählt man die in Italien componirten Jugendwerke, wie „Mitridate", „Lucio Sylla" 2c. hinzu, so beträgt die Gesammtzahl der von Mozart componirten Opern neunzehn.

Wien und ſchuf hier in dem kurzen Zeitraume von zehn Jahren (1781—1791) die unbegreifliche Fülle ſeiner Tondichtungen. Auf allen Feldern der Muſik zauberte er in Wien die herrlichſten Blüthen und Früchte: ſeine ſchönſten Symphonien, Quartette, Sonaten, Kirchenmuſiken. Am wichtigſten aber wurde dieſes Wiener Decennium, das letzte von Mozart's Erdenwallen, für die Oper. An unſerem Operntheater war es daher, dieſe unvergleichliche dramatiſche Wirkſamkeit Mozart's jetzt in einem Geſammtbilde zu feiern. Eine ſolche Mozart-Woche ſtellt der Direction wie den Sängern eine ganz ungewöhnliche Aufgabe. Proben und Aufführungen drängen ſich; drei Opern („Idomeneo", „Cosi fan tutte", „Titus") müſſen ganz neu ſtudirt, die übrigen theilweiſe neu beſetzt und ſcenirt werden. Zu ſolcher Anſpannung aller Kräfte geſellt ſich die aufregende Angſt vor irgend einem tückiſchen Zufall, der den ganzen ſchönen Opernfeſtzug unterbrechen oder verſtümmeln könnte. Wie eifrig regt ſich die Künſtlerſchaar, wie theilnahmsvoll das Publikum!

Und wie lebendig werden uns jetzt alle Erinnerungen an Mozart's erſte Zeit in Wien! Wir bleiben ſtehen vor dem deutſchen Hauſe in der Singerſtraße. Hier wohnte Mozart bei dem hochmüthigen Salzburger Erzbiſchof Colloredo, zu deſſen Hofſtaat er gehörte und der, für eine Zeit in Wien verweilend, den jungen Mozart hieher befohlen hatte. Dieſer ſchwelgte eben noch in München in den Erfolgen ſeines „Idomeneo", als ihn die Berufung nach Wien traf. Am 16. März 1781 kam Mozart „ganz mutterſeligen allein in einer Poſt-Chaiſe von St. Pölten" hier an. Die fortgeſetzt unwürdige Behandlung, die er von ſeinem Erzbiſchof erfuhr, zerriß endlich Mozart's Geduld und ſo lange ertragene Dienſtbarkeit. Er entſchloß ſich auf eigene Fauſt ſeiner Kunſt zu leben, und hat dieſen Entſchluß niemals bereut. Trotz unſicheren und beſcheidenen Einkommens fühlte er ſich in Wien heimiſch und

glücklich. Wie wenig seine Stellung hier seiner hohen künstlerischen Bedeutung entsprach, ist leider bekannt genug. Man vergleiche Mozart's Auftreten in Wien mit dem des jungen Beethoven, zehn Jahre später! Fremd, ohne Stellung und Namen, war der junge Rheinländer nach Wien gekommen; er besaß weder den frühen Ruhm, noch die einnehmende Persönlichkeit und die geselligen Talente Mozart's, und dennoch stellte er sich sofort auf gleichen Fuß mit den Vornehmsten der österreichischen Aristokratie. Unmerklich getragen von dem Sturmwinde revolutionärer Ideen, der von Frankreich bereits gewaltig herüberwehte, hat Beethoven den Musikern eine sociale Stellung erobert, von welcher Haydn's und Mozart's Bescheidenheit nie geträumt hatte. Unter dem Schutze Kaiser Joseph's, dieses eigentlichen Gründers der deutschen Oper in Wien, schrieb Mozart sein erstes deutsches Singspiel „die Entführung aus dem Serail". Im Juli 1782 ging das Werk mit beispiellosem Erfolg in Scene; einen Monat später feierte man in der Stefanskirche Mozart's Vermählung mit einer geliebten, schwer erkämpften Constanze. Und so knüpfen sich an jede Mozart'sche Oper Erinnerungen, die den Wienern besonders werth und traulich sind.

In diesen Erinnerungen und der biographischen Zusammengehörigkeit der Mozart'schen Opern erblicken wir eigentlich die Idee, welche heute nach hundert Jahren der Gesammt-Aufführung der sieben Opern zu Grunde liegt. Eine innere Nothwendigkeit verbindet sie nicht; der ästhetische Faden, der diese sieben Edelsteine so ungleicher Größe und Farbe aneinander reiht, ist bis zur Unscheinbarkeit schwach. An einen Zusammenhang, ähnlich dem des Dingelstedt'schen Shakspeare-Cyklus im Burgtheater denkt ohnehin Niemand. Aber selbst ein stetiges Wachsen Mozart's, ein siebenstufiges Aufsteigen wie in der diatonischen Scala wird in dieser Reihenfolge nicht sichtbar, noch viel weniger die fortgesetzte Entwicklung und

Steigerung irgend eines musikalisch-dramatischen Prinzips, das Mozart von Anfang an ins Auge gefaßt hätte. Was in der Aufeinanderfolge der Mozart'schen Opern frappirt, ist nicht sowohl die Continuität, als vielmehr das Fehlen einer solchen. Der italienische „Idomeneo" bewegt sich in den conventionellen Formen der alten Opera seria, und gleich darauf eröffnet die deutsche „Entführung aus dem Serail" eine neue Periode der Operngeschichte. Und trotz des außerordentlichen und anhaltenden Erfolges dieses deutsch-nationalen Singspiels, welches nach Goethe's Ausdruck „alles Andere niederschlug", sehen wir Mozart dieses Feld sofort wieder verlassen und nacheinander drei italienische Opern schreiben („Figaro", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte). Dann giebt er uns in seinem letzten Lebensjahre wieder eine deutsche Oper, die „Zauberflöte", und beschließt nach diesem größten populären Triumph seine Laufbahn wieder mit einer conventionellen italienischen Hof- und Festoper: „La clemenza di Tito". Das sind Räthsel, die nur unbefangenes Eingehen in Mozart's Lebensgeschichte uns löst. Seine Neigung war eigentlich getheilt zwischen italienischer und deutscher Oper. Das nationale Gefühl drängte ihn zur deutschen Oper, sein künstlerischer, musikalischer Sinn zur italienischen. Letztere besaß eine ausgebildete, auf sicheren Traditionen beruhende Kunstform; das deutsche Singspiel glich einem unentwickelten, hilflosen Kinde, das erst zu erziehen war. Wie reich ausgestattet, wie trefflich ausgeführt von den besten Sängern, wie geehrt und beliebt sehen wir die italienische Oper damals an allen deutschen Höfen — wie ärmlich und zurückgesetzt dagegen das deutsche Singspiel! Ich glaube der Mensch in Mozart sympathisirte mehr mit der deutschen, der Künstler mehr mit der italienischen Oper. Also beiden zugeneigt, folgte Mozart in jedem einzelnen Falle den wechselnden Umständen, wo nicht der äußeren Nöthigung. Er war kein Doctrinär, kein Prin-

cipienreiter; was ihn gerade als Anregung oder Auftrag künſtleriſch zu fördern verſprach, das ergriff er mit Lebhaftigkeit. Im Innerſten fühlte er wohl, daß, was er auch ſchaffe, ſei es auf deutſchen oder italieniſchen Text, ſchließlich doch dem Vaterlande zum Vortheil gedeihe. Mozart war ein Kind ſeiner Zeit und ein treuer Ausdruck dieſer neuen „werdenden" Zeit. Der volle Nachglanz der italieniſchen Oper und das ſchüchterne Morgenroth der deutſchen ſchienen neben einander am Horizont. Mozart half der letzteren zum Siege nicht nur, indem er deutſche Opern ſchrieb, ſondern auch, indem er ſeine italieniſchen Opern mit deutſchem Geiſt erfüllte.

Mozart's Opern illuſtriren in ihrer Reihenfolge nicht nur nicht die Fortentwickelung eines beſtimmten theoretiſchen Gedankens oder Stylprincips, ſie offenbaren auch kein ſtetiges Wachſen ſeiner Schöpferkraft. Nach „Idomeneo" und der „Entführung" nimmt er einen außerordentlichen Aufſchwung zu „Figaro" und „Don Juan", dieſen Gipfel ſeiner Schöpfungen; hierauf ſinkt er, gleichſam mit ermüdetem Fittig, etwas abwärts zu „Cosi fan tutte", hebt ſich wieder wunderbar hoch empor in der „Zauberflöte" und vermag ſchließlich im „Titus" die erſchöpfte Kraft nur noch ſtellenweiſe zuſammenzufaſſen. Der merkwürdige Gegenſatz ſeiner beiden erſten Opern — nach dem „Idomeneo" die „Entführung" — wiederholt ſich noch ſeltſamer in den beiden letzten: nach der „Zauberflöte" der „Titus". Vergebens werden jene Aeſthetiker und Kulturgeſchichtler, welche das Gras der Nothwendigkeit wachſen hören, hier einen inneren nothwendigen Zuſammenhang nachweiſen wollen. Selbſt Mephiſto's allmächtige Logik mit „Eins, zwei, drei" müßte auf das Unternehmen verzichten, die Reihenfolge der Mozart'ſchen Opern als eine organiſche Entwicklung der „Idee" zu demonſtriren. Dieſe Opernreihe bietet, auf die Energie der ſchöpferiſchen Kraft angeſehen, weder das Bild eines Steigens von Stufe zu Stufe, noch eines Sinkens von Stufe zu Stufe, noch endlich

eines ununterbrochenen Verharrens auf gleichem Niveau. Dieſe Ungleichheit mag am auffallendſten gerade bei Mozart erſcheinen, weil uns ſein Name das Höchſte bedeutet, aber iſolirt ſteht ſie keineswegs da. Im Gegentheile bilden die großen Componiſten, deren Opern einen durchaus gleichen oder gar aufſteigenden Höhenzug bilden, die ſeltene Ausnahme. Zwiſchen Gluck's Meiſterwerken liegen verſchiedene unbedeutende Opern, wie „Paris und Helena", „La Cythère assiégée" ꝛc., noch viel tiefer gebettet als etwa „Cosi fan tutte" zwiſchen „Don Juan" und der „Zauberflöte". Beethoven blieb bei ſeiner in jedem Sinne einzigen Oper „Fidelio". Und Karl Maria von Weber? Wer die „Euryanthe" ſchlechtweg als ein Höheres über dem „Freiſchütz" auffaßt (nach meinem Gefühle ein Fortſchritt mehr des Wollens als des Könnens, ein Fortſchritt gegen die eigene Natur), der muß „Oberon" wieder einen Rückfall nennen. Die Sterne zweiter Größe, Marſchner, Spohr und Lortzing, ſind vor, zwiſchen und nach ihren beſten Schöpfungen wiederholt nicht blos ſtufen- ſondern teraſſenweiſe herabgefallen. Meyerbeer hat — ohne jähe Abſtürze d. h. gänzlich erfolgloſe Opern zu erleiden — die Höhe von „Robert" und den „Hugenotten" nicht wieder erreicht. Streng genommen iſt Richard Wagner der einzige Opern-Componiſt, deſſen Werke eine ſtetige Entwicklung aufweiſen, eine wirkliche Evolution des Styls aus dem „Rienzi" heraus zum „Tannhäuſer" und „Lohengrin", und ſofort bis zu den „Nibelungen". Ob Wagner's letzte Opern eine Steigerung ſeiner muſikaliſchen Erfindungskraft offenbaren, iſt Meinungsſache — ich glaube das Gegentheil — aber conſequente, immer ſchärfer zugeſpitzte Aus- und Weiterführungen ſeiner eigenthümlichen Kunſttheorie ſind ſie ohne Frage. Plötzliche unvermittelte Wandlungen kann man ihm nicht vorwerfen; die Atmoſphäre bleibt in ihren Grundſtoffen dieſelbe im „Lohengrin" wie im „Triſtan" oder „Rheingold", aber die Luft wird von einem Werk zum andern immer

reiner, immer ſchärfer und kälter, ſo daß uns nachgerade darin der Athem ausgeht. Als ein ſeltenes einmaliges Gegenſtück zu dem jetzt ſo beliebten „Nibelungen"-Cyklus von Wagner werden wohl alle wahren Muſikfreunde die ſolenne Mozart-Woche willkommen heißen. In unſeren Tagen kann eine erneuerte ſorgfältige Aufführung Mozart'ſcher Opern gewiß nur die wohlthätige Folge haben, daß man wieder einfacher fühlen, vergnügter hören und beſſer ſingen lernt. —

2.

„Dem Mozart möcht' ich in den Himmel hinein gern noch was Gutes thun! ſagt in Auerbach's „Edelweiß" der Spieluhren-Verfertiger Lenz. Ein ähnliches Gefühl mochte wohl die Zuhörer beſchleichen, welche jetzt alle ſieben Opern Mozart's andachts- und freudevoll durchgenoſſen haben. Es herrſchte dieſe Mozart-Woche hindurch eine ganz eigene, unvergleichliche Feſtſtimmung im Theater. Der äſthetiſche Genuß ſchien in dem tauſendköpfigen Publikum noch mit einem ethiſchen Bewußtſein verſetzt und geſteigert: dem Bewußtſein, ſich hier eine Woche lang an durchaus Edlem zu erfreuen und die Schöpfungstage einer herrlichen Kunſt gleichſam mit zu erleben. Daß der chronologiſchen Folge der ſieben Opern Mozart's kein innerer Zuſammenhang im Sinne eines ſich entwickelnden Stylprincips oder eines aufſteigenden Werthes innewohnt, wurde bereits ausgeſprochen. Allein daß dieſe Geſammt-Aufführung im Gemüthe der Zuhörer eine Art von Zuſammenhang ſchuf, ſagt wohl jedem die eigene Erfahrung. Wir lebten Mozart's Leben mit durch, und ſo konnte kein Theil ſeiner Schöpfungen uns gleichgültig bleiben. Darin liegt der wahre Vortheil eines ſolchen Feſtcyklus, daß auch die beſcheideneren Gaben dieſes Genius uns in einer verſchönernden Beleuchtung und

gleichsam unter dem persönlichen Schutze Mozarts entgegentreten. Schöner und vollständiger als durch ihr Verhalten in dieser Mozart-Woche haben die Wiener die Unbill noch nicht gesühnt, welche ihre Voreltern vor hundert Jahren Mozart zugefügt. Keine Frage, daß es hauptsächlich das Ungewohnte, Große, Geniale seiner Opern war, was sie anfangs nicht zur Geltung kommen ließ; in ihnen selbst steckte die wichtige Ursache so verspäteter Anerkennung, keineswegs in den Kabalen seiner Neider. Bloße Intrigue vermag niemals wirklich Großes zu beseitigen; keine Macht neidischer Italiener oder boshafter Höflinge hätte Mozart's Opern zu unterdrücken vermocht, wenn diese dem Publikum wirklich ein Bedürfniß geworden wären. Den Beweis liefert das Verhalten der Wiener gegen Mozart's Opern nach seinem Tode, da von persönlichen Kabalen gegen ihn nicht mehr die Rede sein konnte. Während voller zehn Jahre, von 1788 bis 1798, wurde in den Wiener Hoftheatern „Don Juan" nicht gegeben und nahezu durch acht Jahre nach Mozart's Tode (Februar 1791 bis Dezember 1798) keine einzige seiner Opern daselbst aufgeführt. Nur Schikaneder's armseliges Theater im Starhemberg'schen Freihause hielt Mozart noch in lebendiger Erinnerung.

Die festliche Stimmung der Zuschauer überströmte natürlich auf die mitwirkenden Künstler. Jeder that sein Bestes. Und wo selbst dieses Beste nicht ausreichen wollte, verhielt sich das Publikum — fast als geschähe es auf leise Fürbitte des immer wohlwollenden Mozart — nachsichtig und aufmunternd. Mozart's Schöpfungen waren dem Auditorium augenscheinlich Hauptsache und vergoldeten einige trübe Flecken der Ausführung, speciell im Bereiche der eigentlichen Gesangstechnik. „La musique de Mozard est bien trop difficile pour le chant", schrieb Kaiser Joseph am 16. Mai 1788 an den Oberstkämmerer Grafen Rosenberg, wie ich durch eine gütige Mittheilung des Herrn Alfred v. Arneth erfahre. Wahrscheinlich bezog sich der

Vorwurf des Kaiſers auf die Schwierigkeit der Intonationen, Modulationen und alles deſſen, was der von Mozart ſo hoch geſteigerte dramatiſche Ausdruck Neues mit ſich brachte. Der colorirte Geſang fiel damals den Sängern viel weniger ſchwer, ſie waren darin geſchult und ununterbrochen geübt. Heute herrſcht das Gegentheil; unſere Sänger leben weniger im eigentlichen Geſang, als in geſteigerter Declamation und den grellſten Accenten der Leidenſchaft. Und aus dieſem Grunde pflichten ſie gewiß Kaiſer Joſeph's Kritik mit einem tiefen Seufzer bei. Der nicht genug zu rühmende Eifer aller Mitglieder des Hofoperntheaters in dieſer anſtrengenden Woche macht die Kritik weit- und ſcharfſichtig für alles ihnen Gelungene und erlaubt ihr, ſich wenigſtens blind zu ſtellen gegen mancherlei Unvollkommenheiten. Wer hat es je früher erlebt, daß unſer Beck, dieſer Fanatiker der Selbſtſchonung, große Rollen wie Don Juan und Almaviva an zwei Abenden nacheinander geſungen hätte! Und unſere erſten Tenoriſten; waren ſie nicht wie ausgewechſelt, erzgepanzert, unermüdbar? Herr Walter ſang hintereinander den Ferrando (in „cosi fan tutte“) Tamino und Titus. Herr Müller ebenſo den Idamante, Belmonte und Don Ottavio. Dem löblichen Beiſpiele Becks folgend, welcher die kleine Partie des Oberprieſters in „Idomeneo“ übernommen hatte, ſang Herr Scaria, nachdem er als Leporello und Figaro Beifall geerntet, das Recitativ des „Sprechers“ in der „Zauberflöte“. Es ſind nahezu dreißig Jahre, ſeit wir Herrn Mayerhofer mit lebhaftem Vergnügen als Papageno kennen gelernt; er ſingt und ſpielt ihn heute noch mit unverwüſtlicher Laune. Frau Ehnn hat nach der Ilia und dem Pagen Cherubin ſchließlich auch noch die Vitellia im „Titus“ ſchnell übernommen, Frau Materna nacheinander die Electra, Donna Anna und den Sextus vortrefflich geſungen. Gerechte Anerkennung fand Frau Dillner in einer neuen, ſchwierigen Rolle (Gräfin Almaviva) und Herr Rokitansky

erwies ſich neuerdings als der beſte Saraſtro beider Hemiſphären. Pauline Lucca begnügte ſich mit der muſikaliſch karg ausgeſtatteten Soubrettenrolle der Despina in „Cosi fan tutte“, machte ſie aber durch hinreißende Laune und geiſtvollen Vortrag zum Lichtpunkt der ganzen Vorſtellung. Hier konnte man wieder wahrnehmen, was eine geniale Perſönlichkeit vermag: ſobald die Lucca die Scene betrat, waren auch Leben, Geiſt, Humor, Natürlichkeit da; es zuckte wie ein elektriſcher Strom durch alle Glieder dieſer zeitweilig einnickenden Comödie. Frau Schuch-Proska vom Dresdener Hoftheater widmete dem Mozart-Cyclus höchſt dankenswerthe Mitwirkung als Blondchen („in der Entführung“) und als Zerline in „Don Juan“. Voll graziöſer Munterkeit im Spiel, voll glänzender Leichtigkeit im Bravourgeſang, bleibt ſie vor Allem durchaus maßvoll und muſikaliſch bis in die kleinſte Note. Fräulein Bianchi hat als Conſtanze in der „Entführung“, als Suſanne im „Figaro“ rauſchenden Beifall geerntet. Gegen die Schwierigkeiten von Conſtanzens großer Bravour-Arie konnte ihre etwas ermüdete Stimme nicht immer das Feld behaupten; aber ihre ſchön ausgebildete Geſangskunſt, ihre warme Empfindung, ſchließlich der Reiz einer gewiſſen bürgerlichen Gemüthlichkeit verfehlen niemals ihren Zauber auf das Publikum.

Den Anfang der Mozart-Woche machte „Idomeneo“, deſſen Schönheiten die wiederholte Aufführung uns noch lebhafter erkennen ließ. Die unmittelbar nachfolgende „Entführung aus dem Serail“ lenkte die Aufmerkſamkeit auf manche ſonſt unbeachtete Beziehungen zwiſchen dieſen beiden Werken. So grundverſchieden von „Idomeneo“ die „Entführung“ in Form und Ausdruck auch ſei, ſie hängt noch mit einigen Wurzelfaſern in der Manier des Erſteren. Nicht blos der überſchwengliche Paſſagenſchmuck in den Arien der Conſtanze gehört vollſtändig in die abgeſtorbene opera seria, auch der Charakter der Themen dieſer Arien weiſt dahin. Zu den

elegiſchen Worten: „Ach wie ſchnell ſchwand meine Freude!“ (B-dur-Arie) ſingt Conſtanze eine jener herausfordernd pathetiſchen Motive, welche eher prahleriſch als empfindſam klingen und ein unverarbeiteter Reſt aus Mozart's italieniſcher Periode ſind. Dieſe conventionellen Allegro-Themen (das Motiv von Conſtanzens Arie „Martern aller Arten“ zählt auch dazu) kommen natürlich im „Titus“ wieder zu faſt vollſtändiger Herrſchaft. Wie ganz anders, natürlich und herzlich, beginnt Belmonte's A-dur-Arie und faſt alle heiteren Geſangsnummern der „Entführung“! Neben dieſem theilweiſe ganz unvermittelten Rückgreifen zum „Idomeneo“-Styl bringt die „Entführung“ am Schluß einen merkwürdigen Vorausklang der „Zauberflöte“. Der Rundgeſang, mit dem nach damaliger Sitte das Singſpiel ſchließt, iſt nach Text und Muſik vollſtändige „Zauberflöte“: „Den edlen Mann entſtellt die Rache — Wer dieſes nicht erkennen kann — Den ſeh' man mit Verachtung an!“ Die himmliſche Einfältigkeit dieſer, von allen Perſonen wiederholten Schlußphraſe mit Mozart's gemüthvoller, bequemer Melodie dazu, bringen uns ſtets in vergnügte Stimmung und gleichſam unmittelbar an die Wiege der ſpäteren „Zauberflöte“.

Den beiden nächſten Abenden, „Figaro's Hochzeit“ und „Don Juan“, war der größte Enthuſiasmus ſicher. Es giebt Muſikfreunde und Schriftſteller, welche „Figaro“ ohne weiters dem „Don Juan“ an die Seite ſtellen. Bei aller Bewunderung für „Figaro's Hochzeit“ erſcheint mir dieſe Muſik neben „Don Juan“ doch ſtets wie ein herrliches Menſchenwerk neben einer göttlichen Offenbarung. Eher verſtehe ich die Anſchauung, welche die „Zauberflöte“ dem „Don Juan“ vollkommen ebenbürtig erachtet, wenn ich ſie auch nicht ſelbſt zu theilen vermag. Immerhin kann man von der Muſik zur „Zauberflöte“ ſagen, ſie verhalte ſich zu „Don Juan“ etwa wie Goethe's „Iphigenia“ zum „Fauſt“.

An unbegreiflichem Reichthum der musikalischen Erfindung steht „Don Juan" selbst unter Mozart's Werken einzig da; in seinem ununterbrochen strömenden dramatischen Leben, in seiner musikalischen Charakteristik, vor Allem in seiner dämonischen, geisterbeschwörenden Gewalt hat Mozart's „Don Juan" nirgend seinesgleichen.

Ueber Mozart's „Don Juan" fängt man lieber gar nicht zu sprechen an, es ist gar so schwer, aufzuhören. Aber auch an eine eingehende Kritik der Scenirung darf man sich nicht wagen, soviel ist schon in zahllosen Aufsätzen darüber geschrieben und gestritten worden. Das Hofoperntheater hat mit Recht die Scenirung beibehalten, in welcher Dingelstedt den „Don Juan" (wie die „Zauberflöte") im neuen Opernhause installirt hat. Nur Einen Wunsch möchte ich bei diesem Anlaß wiederholen: die Verbannung der mehr komisch als schrecklich wirkenden rothhaarigen Teufel, welche sich am Schluß um Don Juan herumbalgen. Die Decoration spricht hier deutlich genug; wenn Don Juan unter dem Feuerregen versinken oder entseelt hinstürzen würde, während der Dämonenchor (nach da Ponte's Vorschrift) hinter der Scene gesungen wird, so wäre der tragische Eindruck würdiger. In solchen Dingen wechselt allerdings der Geschmack der Zeiten oft seltsam. Das Publikum ergötzte sich einst weidlich an dem ungeheuren fratzenhaften Kopf, dessen Augen sich rechts und links bewegen und dessen bewegliche Kinnbacken ebenfalls gräßliche Hauer von Zähnen zeigen.* Diesen sich weit aufreißenden Teufelsrachen, in welchen Don Juan von den Teufeln geschleudert wird, hat man längst als kindisches Schreckgespenst beseitigt. Das wieder eingefügte Verhör Don Juans durch den tölpelhaften Gerichtsdiener im ersten Akt hat uns als eine frühe Jugenderinnerung nicht wenig amüsirt. Als Reminiszenz an die ersten deutschen Aufführungen des „Don Juan", welche man mit solchen possen-

* Vergl. L. Tieck's Dramaturg. Blätter II. 53.

haften Zuthaten ausſchmückte, mag auch dieſe willkürliche Einlage vorübergehend ihre Entſchuldigung finden. —

Unter dem Geſichtspunkt einer hiſtoriſchen Rarität, einer verſchollenen Kindheits-Erinnerung ließ man ſich dieſe Plattheit eben noch gefallen. Publikum und Kritik waren jedoch einig in dem Gedanken: Einmal und nicht wieder. Bekanntlich weiß das Original-Libretto der Mozart'ſchen Oper keine Sylbe von dieſem trivialen Frag- und Antwortſpiel, das mit dem erhabenen Ausruf Don Juan's ſchließt: Das Gericht möge künftig keine ſolche Eſeln ſchicken! Woher ſtammen denn dieſe Eſel mit einem n am Ende, woher die ganze Einlage? Aus der Zeit, wo Vorſtadt- und Provinzbühnen Mozart's „Don Giovanni" deutſch zu geben begannen, die Original-Recitative in Proſa auflöſten und für den Mangel an guten Sängern durch allerhand komiſche Zuthaten zu entſchädigen ſuchten. Im Wiener Hofoperntheater ließ man „Don Giovanni" unbegreiflerweiſe vom Jahre 1788 an ruhen; er erſchien erſt 1792 wieder, und zwar im Theater an der Wien in einer elenden deutſchen Bearbeitung von Spieß. Von da mögen jene poſſenhaften Zuthaten, wie das Verhör, über die deutſchen Bühnen ſich verbreitet haben. Dem für die Erheiterung ſeines Publikums ſo beſorgten deutſchen Bearbeiter dürfte Molière's „Don Juan, ou: Le festin de pierre" unbekannt geblieben ſein, ſonſt hätte er ſich manchen höchſt verlockenden Spaß des Sganarelle (ſo heißt Don Juan's Diener bei Molière) kaum entgehen laſſen. In dieſer fünfaktigen „Comédie" tritt gleich anfangs Sganarelle (Molière ſelbſt ſpielte ihn) mit einer Tabakdoſe in der Hand auf, und hält eine Lobrede auf das Schnupfen. „Was auch Ariſtoteles und alle Philoſophen ſagen mögen, es gleicht nichts dem Tabak; er iſt die Leidenſchaft der rechtlichen Leute, und wer ohne Tabak lebt, iſt nicht werth zu leben" u. ſ. w. Unter den dramatiſchen Bearbeitungen der Don Juan-Sage (deren bedeutendſte und für Mozart wichtigſte allerdings die des

Spaniers Tirso de Molina ist) giebt es für Liebhaber von Vergleichungen kaum eine unterhaltendere, als Molière's „Steinernes Gastmahl". Donna Anna kommt gar nicht vor, es wird von ihr nur gesprochen. Auch Don Ottavio nicht; statt seiner zwei Brüder der Donna Elvira. Mit dieser Elvira ist Don Juan in aller Form verheirathet, mit ihr und vielen Anderen. Statt einer Zerline bringt Molière deren zwei auf einmal. Don Juan hat in demselben Dorf zwei jungen Bäuerinnen nacheinander Liebe geschworen und die Ehe versprochen. Die Beiden gerathen nun zankend aneinander und nehmen Don Juan in die Mitte, welcher bald der Charlotte, bald der Mathurine leise ins Ohr flüstert: „Ich liebe nur dich, die Andere täuscht sich und will mich nur angeln". Die Scene ist köstlich und gäbe gewiß ein treffliches Sujet für ein komisches Terzett. Beim Abgange Don Juan's warnt Sganarelle beide Mädchen vor seinem Herrn mit dem prächtigen Worte: C'est l'epousenr du genre humain!.

„Cosi fan tutte" hat unter dem belebenden Einfluß der Feststimmung diesmal mehr gefallen, als in früheren Jahren. Die Aufführung that das Ihrige dazu durch muthiges Accentuiren der komischen und parodistischen Elemente in dieser Oper. Mit ästhetischer Vornehmthuerei in der Darstellung ist diesem albernen Textbuche nicht abzuhelfen, das mit seinen riesigen Zumuthungen an unsere Leichtgläubigkeit mehr verletzt als ergötzt. Daß dieses geistlose Stück, dessen Personen uns nicht die mindeste Theilnahme abgewinnen, auch Mozart's schöpferische Phantasie gelähmt und zu weichlichem Formalismus verleitet hat, braucht nicht geleugnet zu werden. Zahlreiche musikalische Schönheiten strömen ihr reines, sanftes Licht auch in dieser Partitur aus; leider sind sie fast durchwegs gleichartigen Charakters und entbehren der contrastirenden Schlagschatten.

Allgemeines Entzücken folgte am sechsten Abend der

„Zauberflöte" von Scene zu Scene. Wie eine ſanfte geliebte Hand legt ſich dieſe Muſik auf unſer von dem Alltagstreiben zerſtreutes oder bekümmertes Gemüth. In Berthold Auerbach's Roman „Auf der Höhe" iſt es ein feiner, tief verſtändnißvoller Zug, daß die unglückliche Irma, als ſie auf ihrem letzten flüchtigen Beſuch in der Stadt noch einmal vor ihrem Ende ſich an Muſik laben will, gerade die „Zauberflöte" hört. Das iſt die wahre Muſik „auf der Höhe", auf der reinen Menſchlichkeitshöhe. „Mozart's „Zauberflöte" — ſo lauten Auerbach's ſchöne Worte — „iſt eine jener ewigen Schöpfungen, die im Jenſeits aller Leidenſchaft und alles Menſchenkampfes ſteht. Ich habe es oft gehört, wie kindiſch dieſer Text ſei, aber auf dieſer Höhe kann alle Handlung, alles Geſchehene, alle Menſchenerſcheinung, alle Umgebung nur noch allegoriſch ſein. Die Schwere und Begrenztheit iſt abgeſtreift, der Menſch wird zum Vogel, zum reinen Naturleben, er wird zur Liebe, wird zur Weisheit". An der Aufführung konnte man herzliche Freude haben; in der Scenirung wünſchte ich nur Eines hinzu, in allem Ernſte: die durch Taminos Flötenſpiel herbeigelockten Löwen, Bären und Affen. Wenn man ſich nicht ſcheute im „Don Juan" die poſſenhafte Gerichtsdiener-Scene einzuflechten, welche mit der Handlung nichts zu thun hat und in Mozart's Oper nicht ſteht, ſo hätte man in der „Zauberflöte" an dieſer ausdrücklich vorgeſchriebenen heiteren Ausſchmückung noch viel weniger Anſtoß nehmen dürfen. Ja, man hat gar kein Recht die vergnügt lauſchenden Vierfüßler zu verjagen, ohne welche Tamino's Ausruf: „Holde Flöte, durch dein Spiel ſelbſt wilde Thiere Freude fühlen!" — zum Unſinn wird. Wir bitten alſo um Wiedereinſetzung der verkannten Beſtien, welche durch die Flöte des wahrhaftigen neuen Orpheus ſichtbarlich vor den Augen der Zuſchauer bezähmt werden müſſen.

„Titus" iſt kein glücklicher Abſchluß für eine Geſammt-

Aufführung Mozart'ſcher Opern. In Text und Muſik uns völlig entfremdet, wirkt dieſe feierliche Hofoper unmittelbar nach der naiven „Zauberflöte" erkältend, um nicht zu ſagen niederſchlagend. Ein unglücklicher Abſchluß iſt dieſer „Titus", wie geſagt; ein nothwendiger iſt er nicht. Man pflegt „Titus" als die letzte Oper Mozart's anzuſehen, und wirklich hat er ſie erſt componirt, nachdem die „Zauberflöte" beinahe vollendet war. Aber aufgeführt wurde „Titus" ſchon am 6. September, die „Zauberflöte" erſt am 30. September 1791. Bleibt man bei der in der Muſikgeſchichte allgemein und mit Grund eingeführten Regel, das Alter einer Oper vom Tage ihrer erſten Aufführung zu datiren, ſo iſt nicht „Titus", ſondern die „Zauberflöte" Mozart's letzte Oper, und ſie hätte den ſchönſten Abſchluß der Mozart-Woche gebildet. „Titus" kehrt zu der conventionellen, veralteten Gattung des „Idomeneo" zurück; darum ſtellt oberflächliches Urtheil jenen häufig auf eine Stufe mit dieſem. In Wahrheit erreicht „Titus" keineswegs den „Idomeneo"; die Form iſt im Weſentlichen dieſelbe, nicht aber der muſikaliſche Geiſt, der ſie erfüllt. In „Idomeneo" herrſcht ein jugendlich machtvolles Aufſtreben; der junge, ſchaffensfreudige Mozart fühlte die Kraft und den Muth, ſich ſelbſt durchzuſetzen gegen die ihm aufgenöthigte conventionelle Form. Dieſe beglückende Kraft und Zuverſicht war ihm im „Titus" geſchwunden: müde und reſignirt fügte ſich Mozart der ſteifen überlebten Formel, die ihm nach der Schöpfung des „Don Juan" und „Figaro" bedeutungslos, ja verächtlich geworden ſein mußte. Die einzige herrliche Scene des Oberprieſters mit Chor im dritten Akt des „Idomeneo" wiegt nach meiner Empfindung den ganzen „Titus" auf. Selbſt das ſtark herausleuchtende Juwel dieſer Oper, das erſte Finale (beim Brande des Capitols), iſt kein ausgeführtes Finale, wie Mozart deren früher geſchaffen, ſondern eine einzelne Scene, wenn auch eine ergreifende. Für die

Arien im „Titus", ſelbſt für die beiden berühmteſten der Vitellia und des Sextus, vermag ich nicht liebende Bewunderung, ſondern nur pietätvollen Reſpekt zu empfinden. Titus ſelbſt iſt ein in Milch getauchter Saraſtro, der fortwährend nicht blos ſeine Tugend und Weisheit, ſondern auch ſeine Coloratur-Fertigkeit auslegt. Vieles, was in „Titus" ſüß und lieblich klingt, ſtreitet gerade durch dieſe Süße und Lieblichkeit gegen den Ernſt des Stoffes, gegen die Leidenſchaftlichkeit der Situationen. Ein ſchmerzliches Gefühl der Wehmuth und des Mitleidens ergreift uns, wenn wir den großen Mann müde, geplagt, den frühen Todeskeim in der Bruſt, von der unvollendeten „Zauberflöte" plötzlich nach Prag abrufen ſehen, um in achtzehn Tagen eine neue Oper auf vorgeſchriebenen Text zur Krönungsfeier Leopold's des Zweiten zu componiren und einzuſtudiren: „La clemenza di Tito", zugleich eine letzte clemenza des ſtets willfährigen und liebevollen Mozart.

III.

„Der betrogene Kadi.“

Komiſche Oper von Chr. Gluck.

(1881.)

Wenn heute im Burgtheater eine einaktige Poſſe von Klopſtock oder Milton angekündigt würde, es könnte dem Publikum kaum überraſchender kommen, als eben im Hofoperntheater die Aufführung eines komiſchen Singſpiels von Gluck. Der feierliche Hoheprieſter der muſikaliſchen Tragödie, der Schöpfer des „Orpheus“, der „Alceſte“, der „Iphigenia“ — und eine komiſche Operette? Es iſt wirklich ſo und dieſer „Kadi“ nicht die einzige. Bevor Gluck Reformator des muſikaliſchen Dramas wurde, der Gluck von Gottes Gnaden, war er ein beliebter Komponiſt nach italieniſcher und franzöſiſcher Mode, ein Gluck von des Kaiſers Gnaden, d. h. Hof-Compoſiteur in Wien. Die deutſche Oper exiſtirte noch nicht in Wien, es herrſchte die italieniſche und ein klein wenig die franzöſiſche. Letztere nicht ſowohl muſikaliſch, als durch ihre komiſchen Textbücher. Der kaiſerliche Hof unterhielt zeitweilig ein franzöſiſches Theater, und ließ ſich in Schönbrunn

oder Laxenburg, in der „Favorita“ auf der Wieden oder in der Hofburg mit Vorliebe auch französische Operetten vorspielen, nach dem Muster der in Paris durch Duni, Philidor und Monsigny Mode gewordenen. Graf Durazzo, unter Maria Theresia Hoftheater-Intendant, bestellte durch den französischen Theaterdichter Favart, mit dem er in regelmäßiger Correspondenz stand, die besten komischen Opern-Librettos, welche dann für Wien von einem österreichischen Hofkapellmeister in Musik gesetzt wurden. Gluck hat in dieser Eigenschaft mehrere Pariser Operettentexte (und zwar in französischer Sprache) für den Wiener Hof neu komponirt, mitunter auch blos zur Auffrischung schon gegebener Operetten einige „airs nouveaux“ dazu gesetzt. Die Wiener Hofbibliothek besitzt zehn solche französische Singspiele mit Gluck'scher Musik (1755—1762), deren Titel und Beschreibung man in der schätzbaren Gluck-Biographie von Anton Schmid nachlesen kann.

Unter den von Favart nach Wien geschickten Textbüchern befand sich auch das von Monsigny komponirte einaktige Singspiel „Le Cadi dupé“. Die Handlung ist einer Erzählung aus „Tausend und einer Nacht“ nachgebildet und beruht auf einer recht drolligen und (selbstverständlich) sehr unwahrscheinlichen Verwechselung. Die schöne Zelmire, um welche der alberne Kadi wirbt, gibt sich ihm gegenüber für die Tochter des Färbers Omar aus, heuchelt ihm Liebe und ermuthigt ihn hinterlistiger Weise, er möge sie sofort von ihrem Vater zur Frau verlangen. Der Färber, der in der That eine Tochter, aber eine sehr häßliche, besitzt, ist über die Werbung des Kadi ganz glücklich. Dieser will der aufrichtigen Schilderung, welche der Färber ihm von der Mißgestalt seiner Tochter macht, nicht glauben, sondern läßt gleich den Heirathskontrakt aufsetzen und schenkt dem Vater eine Summe Geldes. Die wirkliche Tochter des Färbers, die häßliche Omega, wird nun herbeigeführt, und der Kadi sieht sich um sein Geld wie um die schöne Zelmire

geprellt. Letztere vereinigt sich mit ihrem Geliebten Nureddin (ein Tenor darf ja auch nicht fehlen), und der Kadi kehrt reuig zu seiner vernachlässigten Frau Fatime zurück, die nach dem Anblick Omega's ihm doppelt schön vorkommt.

Die Musik Gluck's hat uns trotz ihres veralteten Styls und mancher unbedeutenden Nummer doch im Ganzen lebhaft angesprochen. Sie bewegt sich schlicht, durchaus natürlich und mit anspruchsloser Munterkeit, bringt einige hübsche Melodienknospen zum Vorschein und manchen glücklichen Ansatz zu komischer Charakteristik. Einen ganzen langen Theaterabend hindurch vermöchten wir allerdings an diesem melodischen Phlegma uns nicht zu ergötzen; sind wir doch seit 120 Jahren an viel lebhaftere, reizendere und geistreichere komische Musik gewöhnt. Aber ein Stündchen lang folgen wir dem „betrogenen Kadi" mit Vergnügen. Ja wir finden ihn in seiner Knappheit anziehender, als die berühmtere dreiaktige komische Oper von Gluck: „Die Pilgrime von Mekka". Letztere genoß ehedem große Beliebtheit in Deutschland, und eine ihrer populärsten Melodien („Unser dummer Pöbel meint") ist durch Mozart's Variationen auf die klavierspielende Nachwelt gekommen. Kapellmeister Fuchs hat zwei Nummern aus den „Pilgrimen von Mekka" in den „Kadi" herübergenommen (die erste Arie Zelmire's: „Göttin der Liebe", und die zweite Fatime's: „Mein Männchen, mein Herzchen"), schade, daß er nicht lieber jenem lustigen „dummen Pöbel" ein passendes Plätzchen gönnte. Der „Kadi" gehört in seinem ersten Drittel nicht zu den amusantesten Dingen; vier Gesangstücke in langsamem Tempo und von sehr vergilbter Erfindung folgen auf einander, nur getrennt durch die langen Dialoge der Exposition. Erst mit der fünften Nummer, dem wirklich reizenden Duett zwischen Zelmire und dem Kadi („Mein Kadi schau, wie seh' ich aus?"), kommt ein rascherer Pulsschlag und heitere Färbung in die Operette. Die beiden folgenden komischen

Arien hat Gluck durch ungewöhnliche Instrumente recht wirksam aufgeputzt: die Arie des Kadi in D-dur ist vom lustigen Geklingel der Triangel begleitet, und Omar's: „Will mein Weib zu Hause brummen“, von dem Rasseln der kleinen Trommel. Zu starker komischer Wirkung erhebt sich das Stück mit dem Erscheinen der häßlichen Omega; ihre Arie: „Komm', mein süßer Mann“ hat einen drolligen Zug, ihr Abschiedsgesang in A-moll sogar etwas Rührendes, bei aller Komik der Situation. Man fühlt Mitleid mit dem armen Ding, dem doch eigentlich noch schlimmer und ungerechter mitgespielt ist, als dem lüsternen Kadi. Nach einer netten kleinen Arie der Fatime mit obligatem Glockenspiel (unisono mit der Singstimme) vereinigen sich die Hauptpersonen zu einem kurzen, originell rhythmisirten Quartettsatz, welcher die allgemeine Freude und Zufriedenheit konstatirt.

Mit Gluck's „Kadi“ hat das kleine Repertoire unseres Operntheaters ein allerdings nicht hervorragendes, aber doch ansprechend heiteres Singspiel gewonnen, das durch den großen Namen seines Autors und seine Entstehungszeit eigenthümliches Interesse gewinnt. Es ist das *älteste Stück* im Repertoire des Hofoperntheaters. Im Jahre 1761 entstanden, zählt es volle einundzwanzig Jahre mehr als Mozart's „Entführung aus dem Serail“, die wir doch als das erste vollgiltige deutsche Kunstwerk im Gebiete der komischen Oper zu betrachten gewohnt sind. Für Oesterreich kann man den Anfang eines national deutschen Singspiels erst von der bekannten Schöpfung Kaiser Joseph's datiren, die ja auch Mozart's „Entführung“ hervorrief. Was diesen Wiener Anfängen in Norddeutschland voranging, die kleinen Singspiele Adam *Hiller's* in Leipzig, war für Oesterreich so gut wie nicht vorhanden. Man pflegt diese ersten Versuche Adam Hiller's und der übrigen norddeutschen Singspiel-Komponisten, desgleichen *Umlauf's* und seiner Wiener Kollegen als „echt deutsch“ zu rühmen, und in-

ſoweit mit Recht, als ſie der abgeſtorbenen italieniſchen Hofoper ein erfriſchend volksthümliches Element entgegenſetzten. Aber ſie alle waren nur zur Hälfte deutſch. Nicht nur das Vorbild, ſondern faſt alle ihre Textbücher verdankten ſie Frankreich. Die beſten und beliebteſten deutſchen Singſpiele des vorigen Jahrhunderts haben Textbücher zur Grundlage, welche vorher in Paris von Monſigny, Philidor, Gretry und Dalayrac komponirt waren und dann, ein wenig lokaliſirt, ins Deutſche überſetzt wurden. Unter Maria Thereſia war man aber in Wien noch nicht ſo weit, dieſe Libretti überſetzen zu laſſen; ſie wurden von Gluck auf den franzöſiſchen Originaltext komponirt und franzöſiſch aufgeführt. Einem aufs Große gerichteten Geiſte wie Gluck konnten dieſe kleinlichen Aufgaben unmöglich Herzensſache ſein, aber ſein eminent dramatiſches Talent und echtes Theaterblut bewährten ſich auch hier. Gluck wußte von franzöſiſchen Vorbildern zu profitiren und traf in ſeiner Muſik auffallend gut den franzöſiſchen Ton. Gab ihm doch Favart (nachdem er zwei von Durazzo eingeſchickte Gluck'ſche Operetten geprüft) das Zeugniß, daß „Gluck ſich vollkommen auf dieſe Gattung von Muſik verſtehe und daß er in Ausdruck, Geſchmack und Harmonie, ja ſogar in Beachtung der franzöſiſchen Proſodie nichts zu wünſchen übrig laſſe". So ſehen wir ſchon früh Gluck franzöſiſchen Vorbildern verpflichtet im komiſchen, wie ſpäter im tragiſchen Fache — dort hat er Philidor und Monſigny ſtudirt, ohne ſie zu erreichen, hier Lully und Rameau, um ſie unermeßlich hoch zu überflügeln.

IV.

„Medea."

Oper von Cherubini.

(1880.)

„Daß die Aufführung der „Medea" die Erwartungen des Publikums nicht erfüllt hat, darüber herrscht nur eine Stimme" — so lesen wir in einer Wiener Correspondenz der alten Leipziger Musikzeitung vom Jahre 1803. Also schon damals, schon vor siebenundsiebzig Jahren! Vielleicht klang Cherubini's Musik für jene Zeit noch zu schwer, zu complicirt, wie sie für unsere zu einfach klingt. Wann also war eigentlich der rechte mittlere Zeitpunkt für diese berühmte Oper, der Zeitpunkt ihrer unmittelbaren, zündenden Wirkung, ihrer Popularität? Wenn wir in der Geschichte richtig gelesen haben: niemals. Wir könnten auch beisetzen: nirgends. Hoch gepriesen und lässig besucht, von Allen bewundert, von Wenigen geliebt, das ist jederzeit das Schicksal der Cherubini'schen „Medea" gewesen. Wäre nicht der „Wasserträger" mit seinem ausnahmsweise großartigen Erfolg, so könnte man wohl sagen, es ist das Loos Cherubini's selbst. Der Mann hat so

viel Ehrfurchtgebietendes, Imponirendes, daß verkleinernde Kritik ſich nicht an ihn wagt, weder an ſeine Begabung, noch an ſeine Kunſt. Ein hoher ſchöner Ernſt durchzieht ſeine Werke von einem Ende bis zum andern, zugleich eine Meiſterſchaft, die in der weiteſten Anlage wie im einzelnen Takte ſich ausdrückt. Italieniſche, deutſche und franzöſiſche Vorzüge in ſich vereinigend, ſteht Cherubini trotzdem als eigenartiger, abgeſchloſſener Charakter da, welcher jeder Schöpfung ſein fernhin erkennbares Siegel aufdrückt. Und dennoch, dennoch — wir geſtehen es uns mit fröſtelnder Ehrerbietung, daß ſeine Opern uns kalt laſſen. Der Verſtand — immerhin ein außerordentlicher Kunſtverſtand — führt das große Wort in dieſer Muſik, welche denn auch zunächſt zum Verſtande des Hörers ſpricht und nur in ſeltenen Augenblicken bis ins Herz dringt. Man braucht nicht eben tief zu graben und zu forſchen, worin das Erkältende von Cherubini's Opernmuſik liege und warum „Medea" (die ja chronologiſch mitten zwiſchen der „Zauberflöte" und dem „Fidelio" liegt) uns nicht hinreißt wie eine Oper ſeiner Zeitgenoſſen Mozart oder Beethoven. Es iſt der Mangel an ſinnlich-ſchönen, warmen, lebensvollen Melodien. Wer trägt auch nur Eine Melodie aus „Medea" im Herzen, auf den Lippen? Cherubini's lyriſch-dramatiſche Perſonen ſprechen ſich ausdrucksvoll aus, aber das, was ſie in Tönen ſagen, löſt ſich nicht oft genug als ein ſelbſtſtändig muſikaliſch Schönes von ihnen ab — es iſt Geſang, es werden keine Geſänge. Das iſt ein treffendes Wort Ferdinand Hiller's, der aus perſönlichem Umgang mit Cherubini uns manche Charakterzüge des Mannes mitgetheilt hat, die ſich auch in ſeiner Muſik ſpiegeln. „In Cherubini's Weſen," berichtet Hiller, „fand ſich nichts von überwallender und überwältigender Stärke der Empfindung. Vortrefflich und ehrenwerth nach allen Seiten, im Grunde des Herzens nicht ohne faſt naive Gutmüthigkeit, hatte auch das Freundlichſte, was er that oder ſprach, einen kleinen herben

Beigeſchmack. Gefallen vollends wollte er weder durch ſeine Muſik, noch durch ſeine Perſönlichkeit." Ein anderer Muſikſchriftſteller betont irgendwo, es ſei für Cherubini, den allzuſehr zum Grübeln und Künſteln Geneigten, das größte Glück geweſen, daß er Italiener war. Ich geſtehe, daß ich gerade von Cherubini's italieniſcher Nationalität einen entſcheidenderen Einfluß auf ſeinen Opernſtyl erwartet hätte. Den claſſiſchen Formenſinn, aber nicht den melodiöſen Reiz, nicht die glückliche Sinnlichkeit des Italieners beſitzt Cherubini. In Mozart pulſirt mehr italieniſches Blut, als in dieſem Florentiner. Die Wortführer der italieniſchen Kritik zählten Cherubini ſtets zur franzöſiſchen Schule, den Franzoſen war er ein Anhäger der „école allemande". So außerordentliche Eigenſchaften in ſich vereinigend, ſchien Cherubini auserſehen, alle drei Nationen ſtark und nachhaltig zu begeiſtern. Dieſe Wirkung blieb ihm jedoch verſagt. Auf den Bühnen ſeiner italieniſchen Heimat ward Cherubini ſtets ignorirt und iſt es noch heute. In ſeinem Adoptiv-Vaterlande Frankreich ſtand er als Direktor des Konſervatoriums, als Lehrer eines Boieldieu, Auber, Halévy in großem Anſehen, hatte jedoch als Opernkomponiſt immer nur Zurückſetzung erfahren. Selbſt ſein einziger großer Erfolg in Paris, der „Waſſerträger" (Les deux journées), galt zur guten Hälfte dem Textbuch, deſſen ſpannende, mit der Gewalt der Aktualität wirkende Handlung alle Gemüther vibriren machte. Das iſt lange vorüber, und die Pariſer Oper weiß nichts mehr von Cherubini. Am meiſten ſah Cherubini ſich in Deutſchland verſtanden und geehrt, in Wien namentlich, wo zu Anfang des Jahrhunderts der älteſte und der jüngſte unſerer großen Meiſter, Haydn und Beethoven, ihm aufrichtige Bewunderung zollten. Von Cherubini's Opern, deren es nicht weniger als 13 italieniſche und 16 franzöſiſche giebt, hat ſich übrigens auch in Wien nur der „Waſſerträger" bis auf den heutigen Tag erhalten. Im Laufe der

letzten 25 Jahre ſind in München, Berlin, Leipzig Wiederbelebungsverſuche mit der „Medea" gemacht worden — ſtets mit ehrenvollem, aber raſch vorübergehendem Erfolg.

Cherubini ſchrieb die „Medea" nicht für die große Oper, ſondern für das kleinere Théâtre Feydeau, welches der Académie Royale förmlich tributflichtig und in beengende Grenzen eingeſchränkt war. Es gab meiſtens komiſche Opern, Vaudevilles, Rührſtücke und durfte nur Opern mit geſprochenem Dialag und ohne Ballet aufführen. Dem größten dramatiſchen Komponiſten der Franzoſen, ſowie ſeinem Freunde Méhul (dem die „Medea" dedicirt iſt) war die große Oper in Paris ſo gut wie verſchloſſen; ſie mußten ihre größten, ſeriöſeſten Werke im Théâtre Feydeau, der Opéra Comique jener Zeit, aufführen. Daher die ſonderbare Erſcheinung, daß in Cherubini's „Medea" der Geſang mit geſprochenem Dialog wechſelt, welchen erſt unſer trefflicher Franz Lachner in Recitative verwandelt hat. Ohne dieſe mit ebenſo viel Beſcheidenheit als Meiſterſchaft hinzukomponirten Recitative könnten wir heute eine große tragiſche Oper wie „Medea" gar nicht vertragen. Es kommen darin Scenen vor, welche die höchſte Gewalt der Muſik, die ganze Kunſt des Tondichters herausfordern (wie das unerwartete erſte Erſcheinen der Medea bei der Verlobung Jaſon's im erſten Akte), und dieſe Scenen wurden geſprochen! Eine verwandte Situation auf modernem Boden iſt das Erſcheinen Edgar's bei der Verlobungsfeier der Lucia — können wir uns gerade dieſen Gipfelpunkt der Oper ohne Muſik, blos als Dialog denken? Ein anderer äußerlicher Umſtand, der nicht ohne Einfluß blieb auf die muſikaliſche Geſtaltung der „Medea", iſt, daß ſie für ein kleines Haus (eben jenes Théâtre Feydeau) berechnet war. In einem großen Theater, wie die Wiener Oper, klingt die Inſtrumentirung derſelben auffallend ſchwach. Selbſt in den ergreifendſten Scenen wartet man vergebens auf die großen elektriſchen Schläge des Orcheſters, auf tönende Flammen und

Lavaſtröme. Nichts von alledem. Cherubini's Inſtrumentirung iſt immer kunſtvoll und charakteriſtiſch, aber nirgends von erſchütternder Gewalt, wenigſtens für uns Kinder der nachbeethoven'ſchen Zeit. Cherubini legt das ganze Gewicht in das Streichquartett, das nur verſtärkt wird durch die Holzbläſer und Hörner; nur ſelten und ſparſam verwendet er die Pauken. Trompeten und Poſaunen fehlen ganz. Nur bei dem Feſtmarſch im zweiten Akte werden hinter der Scene ſtellenweiſe Poſaunen beſchäftigt, welche aber nicht in vollen feierlichen Akkorden ertönen, ſondern unisono die Baßſtimme des Chors verſtärken, faſt als hätten ſie nur die Miſſion, die im Hintergrunde ſingenden Baſſiſten im Tone zu erhalten. Auch wo Cherubini im Geſchmack ſeiner Zeit einzelne Inſtrumental-Soli anbringt, verbindet er damit ſtets eine dramatiſirende Charakteriſtik; ſo begleitet ein ſanftes Flötenſolo den erſten Geſang Dirce's, ein düſteres Fagotſolo die Arie der Neris. Cherubini liebt ein gewiſſes Spielen mit dem Klang der einzelnen Inſtrumente, das manchmal an Spielerei ſtreift: ein kleines Motiv wird von der Flöte intonirt, vom Horn wiederholt, dann in höherer Lage von der Oboe, wieder in tieferer vom Cello oder Fagot; dieſe zahlreich aufleuchtenden Funken und Fünkchen beleben auch die Partitur der „Medea"; wir gäben ſie jedoch willig für ein einziges großes Feuer. So kommt es, daß wir Cherubini's kunſtvolle und mit peinlicher Gewiſſenhaftigkeit charakteriſirende Orcheſtration mit Intereſſe verfolgen, anſtatt von ihrer Gewalt ergriffen zu werden, ja daß Scenen, von welchen wir partiturleſend uns die größte Wirkung verſprachen, faſt ſpurlos vorübergehen. In „Medea" wie in allen Cherubini'ſchen Opern wechſeln großartige geniale Momente mit rein formaliſtiſchen Stellen; hohe Inſpiration mit bloßer Faktur. Letztere ernüchtert uns, insbeſondere wo ſie in einer Cherubini'ſchen Lieblingsform als Wiederholung erſcheint, als häufige, ermüdende Wiederholung ſowohl derſelben muſikaliſchen Phraſe, als der Text-

worte. Dieſe Wiederholungen verurſachen, daß uns jede einzelne Nummer noch ausgedehnter vorkommt, als ſie ohnehin iſt, und wir können die Hand nicht tadeln, welche faſt jede Nummer der „Medea" für die Wiener Aufführung ausgiebig gekürzt hat.

Die Entwicklung der Opernmuſik ging und geht noch immer ſo raſch vor ſich, daß der Zeitverlauf von 70 bis 80 Jahren ſchon grauſam ſelbſt gegen anerkannte Meiſterwerke verfährt. Nicht blos muſikaliſche Einzelheiten bei Cherubini erſcheinen uns heute fremdartig und formaliſtiſch, auch ſein mit Recht hochgerühmter dramatiſcher Ausdruck will vor den geſteigerten Anſprüchen der Gegenwart nicht überall Stich halten. Wir erkennen die Richtigkeit und Feinheit ſeiner dramatiſchen Intentionen, finden aber ihre Ausführung nicht überall voll und mächtig genug. Wie ſehr haben ſeit Mozart, Beethoven und Weber ſich unſere Anſprüche in dieſem Punkte geſteigert! Man betrachte die muſikaliſche Charakteriſtik der einzelnen Perſonen. Eigentlich ſind ſie Alle, außer Medea, bloße Schatten. Jaſon, Kreon, Dirce, Neris — Alle tadellos korrekt gezeichnet, aber farblos, unbedeutend. Es iſt einer der einleuchtendſten, unbeſtrittenſten Vortheile der Muſik über die Poeſie, daß jene ſofort und unmittelbar überzeugt, wo dieſe ſchrittweiſe motiviren muß. Die Muſiker wiſſen ſich gar viel mit dieſer herzbezwingenden, unentrinnbaren Gewalt der Oper gegenüber der durch Verſtandes-Operationen vermittelten und „abgeſchwächten" Wirkung des geſprochenen Dramas. Und dennoch — welchen tieferen, überzeugenderen Eindruck nehmen wir aus Grillparzer's „Medea" mit, als aus der Cherubini's! Man vergleiche nicht nur die Totalwirkung des Ganzen, ſondern auch die analogen Hauptſcenen und Figuren in dem geſprochenen mit dem geſungenen Stücke. In ganz verſchiedener, fein abgeſtufter Weiſe ſtehen bei Grillparzer der König, ſeine Tochter und Jaſon der Medea gegenüber; bei Cherubini bilden alle dieſe Perſonen nur eine feindliche

Mauer gegen Medea. Bei Grillparzer gewinnt neben Medea die liebevoll ausgemalte holde Gestalt der Kreusa unsere lebhafteste Theilnahme, die weiße Rosenknospe neben der prächtig flammenden Feuerdistel. Und Jason, der Treulose, Hassenswerthe, wie ist er von unserem Dichter mit Allem sorgsam ausgestattet, was seinen Verrath wenigstens zu erklären, menschlich zu entschuldigen vermag! In Cherubini's Oper ist Jason ein unbedeutender Tenorist, Kreusa (Dirce) eine unbedeutende Seconda-Donna. Aehnliche konventionelle Figuren sind Kreon und Neris. Medea ist die einzige Person, die unser Interesse erregt, um nicht zu sagen: überhaupt die einzige Person in dieser Oper. Es ist ein Fehler, wenn auch vielleicht ein gewußter und gewollter, daß Textdichter und Komponist die ganze Handlung zu einer Art großer Monodie der Medea gestalten, neben welcher alles Andere zur bloßen Dekoration wird. Im Uebrigen ist das allerdings sehr einförmige Libretto mit Einsicht in die musikalischen Bedürfnisse einer Oper (älteren Styls) zugeschnitten. Die Medea-Sage, seit jeher und für alle Zeit eine der gewaltigsten Aufgaben für den dichtenden oder komponirenden Dramatiker, gliedert sich folgerichtig und in guter Steigerung.

Die Ouvertüre zu „Medea" ist, wie so viele Einleitungen zu nunmehr vergessenen Cherubini'schen Opern, ein Schmuck der Concertprogramme geblieben; fast erscheint sie uns heute in ihrer vornehmen Haltung, ihrem echt französischen Pathos und ihrer feinen Instrumentirung wie eine Concert-Ouvertüre. In jedem Takt echt Cherubinisch, ist sie im besten Sinne charakteristisch für diesen Meister, der uns in seinem Orchester mehr als in seinen Gesängen zu sagen liebt. Ein stolz und schön aufgebautes Musikstück ist das große, langsame Ensemble in F-dur im ersten Akte: „Dieux et Déesses", seine Wirkung wird nur durch das allzu lange, monotone Festhalten der Tonika- und Dominante-Harmonie beeinträchtigt. Durch leidenschaftlich

dramatiſchen Ausdruck ergreift uns das Duett zwiſchen Jaſon und Medea am Schluſſe des erſten Aktes. Im zweiten Akte bewundern wir in der Bitte Medea's, der König möge ihr noch einen einzigen Tag gewähren, den großen tragiſchen Zug, bei wahrhaft genialer Nuancirung deklamatoriſcher und muſikaliſcher Einzelheiten. Das berühmte Prachtſtück der Oper, Marſch und Chor bei dem Vermählungsfeſte Jaſon's, hat an edler Klangſchönheit und feierlicher Würde wenige ſeinesgleichen. Man bemerke beim zweiten Eintritt des Frauenchors die drei, faſt wie eine Verkündigung Richard Wagner's klingenden Dreiklang-Folgen: d, f, c; — c, es, b; — b, des, as; mit der chromatiſch abſteigenden Sopranſtimme: „Doux hymen!" Der dritte Akt iſt kurz, nur aus zwei Scenen beſtehend, und mehr auf dramatiſch ergreifende Schilderung, als auf ſelbſtſtändig muſikaliſche Erfindung bedacht. Er ſtellt ſeine ganze Wirkung auf die Kunſt der Darſtellerin Medea's; wenn dieſe ſo hochgeſpannten Anforderungen als Sängerin und Schauſpielerin genügt, macht ſie beinahe den Komponiſten vergeſſen. Frau Materna leiſtet hier ganz Ausgezeichnetes und hat überhaupt als Medea unſere Erwartungen übertroffen. Trotz anerkennenswerther Bemühung bewegten ſich doch ſämmtliche an dieſer Vorſtellung betheiligte Künſtler wie in einem unbequem ſchlotternden Gewande, das ſie nicht recht zu tragen und auszufüllen vermochten.

V.

„Die Veſtalin.“

Oper von Spontini.

(1881.)

So oft ich auch im Foyer des Hofoperntheaters die Reihen von Schwind's Wandgemälden abgeſchritten habe, ich konnte nie ohne wehmüthige Regung das Bild betrachten, welches die Bekränzung des Licinius durch Julia auf dem Kapitol darſtellt. Sollte wirklich, ſo mußte ich mich fragen, die Veſtalin hier zu ewiger Einmauerung verurtheilt bleiben? Wird dieſe edle Geſtalt niemals wieder lebendig über unſere Bühne ſchreiten? Faſt dreißig Jahre ſind verfloſſen, ſeit Spontini's Meiſterwerk zum letztenmale in Wien gegeben wurde — eine Wiedererweckung mit ſchwachen Mitteln und von kurzer Dauer. Die ſchelmiſche kleine Frau Marlow, die Repräſentantin wohlbeleibter bürgerlicher Munterkeit, fühlte ſich als Julia recht unbehaglich in dem klaſſiſchen Faltenwurfe dieſes Koſtüms, dieſer Muſik. Sie war ebenſowenig Veſtalin, wie der hölzerne Tenoriſt Steger ein römiſcher Held. Die Oper ſank nach der zweiten Wiederholung ruhmlos ins Archiv zu-

rück. Spontini iſt einer raſchen Vergeſſenheit, ja Geringſchätzung anheimgefallen, die wohl ſeine ſpäteren Opern, aber gewiß nicht ſeine „Veſtalin“ und „Ferdinand Cortez“ verdient haben. Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß ein Theil der Schuld die ſeit etwa 30 Jahren florirende „kulturhiſtoriſche“ Auffaſſung von Kunſtwerken trifft, welche, faſt unbekümmert um den inneren künſtleriſchen Werth einer Schöpfung, alles Gewicht auf deren politiſche und ſoziale Zeitbeziehungen legt. Natürlich, wenn Spontini nichts Anderes war, als der muſikaliſche Ausdruck des erſten Kaiſerreichs, und ſeine „Veſtalin“ lediglich eine Verherrlichung der napoleoniſchen Siege, wie dies allerwärts zu leſen, dann freilich mußten dieſer Tondichter und ſeine beſte Oper mit dem Falle des korſiſchen Eroberers jede Exiſtenz-Berechtigung verlieren. Dieſe Anſchauungsweiſe, welche das hiſtoriſche Begreifen mit dem äſthetiſchen Beurtheilen vermengt, hat gerade Spontini's „Veſtalin“ zu einem ihrer beliebteſten Tummelplätze hergerichtet. Spontini's Vorliebe für das franzöſiſche Kaiſerthum, in deſſen Glanzperiode die erſte Aufführung der „Veſtalin“ fiel, die Protektion der Kaiſerin, die Zuerkennung des großen Staatspreiſes von 10,000 Lire, endlich das ſiegreiche Römerthum im erſten Akte, welches ſchmeichelhafte Anſpielungen auf die Franzoſen zuließ: das Alles bot einladende Veranlaſſung, dieſe Tondichtung ſchlechtweg als ein Produkt des Bonaparte-Kultus, alſo als etwas ſehr Vergängliches und Vergangenes hinzuſtellen. Der geiſtreichſte Vertreter dieſer Richtung, W. H. Riehl, welcher den Grundgedanken von dem nothwendigen Zuſammenhang aller geiſtigen Erſcheinungen manchmal bis zur Karikatur ausfolgert, nennt es einen „ungeheuren Widerſpruch“, daß, nachdem Napoleon gefallen war, man in Deutſchland ſich noch immer den Tönen Spontini's „arglos gefangen gab“ und „ſich als Sieger von dem Beſiegten muſikaliſch beherrſchen ließ“. Er behauptet, ſelbſt in Spontini's Inſtrumentirung die

„ſtrategiſchen Kombinationen Napoleon's“ wiederzufinden. Wenn man einmal auf der ſchiefen Ebene der Geiſtreichigkeit ins Rollen geräth, ſo iſt kein Halten mehr, und man darf mit Riehl erſtarren über „die Ungereimtheit, daß man in Berlin Meyerbeer zum General-Muſikdirektor ernennt, während doch Eugen Sue's Werke verboten ſind“! In Berlin ſagte eben der geſunde Menſchenverſtand Jedermann, daß Meyerbeer mit Eugen Sue, und daß Spontini's Muſik mit dem geſtürzten Napoleon nichts zu ſchaffen habe. Bei der großen Verbreitung und Nachbeterei, deren ſie Riehl's anziehende „Muſikaliſche Charakterköpfe“ ſeit 25 Jahren erfreuen, mögen mir einige Bemerkungen über die darin enthaltene Charakteriſtik Spontini's geſtattet ſein. Fürs erſte entſprang das Libretto der „Veſtalin“ keineswegs dem Ideenkreiſe des Kaiſerreiches, ſondern dem ſozialen Befreiungsdrange der franzöſiſchen Revolution. Die Handlung beruht auf einem einfachen Motiv, das zu Anfang der Revolution von den Theaterdichtern häufig ausgebeutet war: eine Nonne, in welcher die Stimme der Natur das ihr aufgezwungene religiöſe Gelübde zum Schweigen bringt. Man liebte es in jener Periode, Prieſter, Mönche und Nonnen auf die Bühne zu bringen, und that dies tendenziös mit ſolcher Beharrlichkeit, daß Fleury ſagen konnte: „Die Geiſtlichen leben nicht mehr von dem Altar, wohl aber leben jetzt die Schauſpieler von demſelben.“ Ein älteres Drama von Fontenelle, „La Vestale,“ früher in Paris verboten, wurde 1789 unter dem Titel „Ericie“ in der Comédie Française mit ſenſationellem Erfolge gegeben. Ein wirkliches Ereigniß machte das Glück dieſes mittelmäßigen Dramas: eine Nonne, von ihren Eltern gewaltſam ins Kloſter geſteckt, verlangte, während das Stück Epoche machte, vom Parlamente die Aufhebung ihres Gelübdes und ihr Anſuchen wurde bewilligt. Spontini's „Veſtalin“ behandelt daſſelbe Motiv. Spontini war allerdings für den Kaiſer Napoleon begeiſtert,

noch mehr war er's jedoch für ſeinen Stoff, für ſeine künſtleriſche Aufgabe. Mit der ihm eigenen Gluth hat er die rührende Herzensgeſchichte der Veſtalin in ſich aufgenommen und im großen Style wiedergegeben. Ihr Zuſammenhang mit dem napoleoniſchen Kaiſerreich beſchränkt ſich auf den Triumphzug des Siegers Licinius, über deſſen prahlendes Wort vom „größten Volk der Welt" natürlich nie ein Franzoſe den mindeſten Zweifel hegte. Dieſe Einleitungsſcene der „Veſtalin" iſt Alles, was eine in gewaltiger Zeitſtrömung ſtehende Phanthaſie des Componiſten und ſeiner erſten Hörer als mittelbare Verherrlichung der Gegenwart deuten konnte. Die Handlung und der muſikaliſche Gehalt der „Veſtalin" haben mit keiner Politik etwas zu ſchaffen. Der zweite und dritte Akt rühren uns heute nicht weniger tief, als ſie die Franzoſen des erſten Napoleon gerührt haben, und wenn jetzt nach ſiebzig Jahren Vieles darin weniger oder gar nicht mehr packen will, ſo geſchieht dies, weil es muſikaliſch veraltet und nicht, weil es politiſch überwunden iſt. Aber die Höhen dieſes Werkes blühen noch in ungeſchwächter Jugend und Schönheit. Julia's Arie und große Scene im Veſta-Tempel („Toi, que j'implore") iſt nicht blos ein muſikaliches Juwel, ſondern überdies einer jener dramatiſchen Gipfelpunkte in der Opern-Literatur, über welche die Tonkunſt nur in ſeltenen Fällen hinausgekommen iſt. Wie in Julia der heiße Kampf zwiſchen der Liebe zum Verlobten und der aufgedrungenen Prieſterpflicht ſich in erſchütterndem Wechſel vor uns entfeſſelt und entſcheidet — das iſt weder franzöſiſch noch wälſch, weder kaiſerlich noch republikaniſch, ſondern echt- und urmenſchlich, und darum vollgiltig, dauernd.

Das deklamatoriſche Pathos und die akademiſche Haltung abgerechnet, welche ſtets in der franzöſiſchen Großen Oper herrſchten und in den Anhängern Gluck's am ſchärfſten hervortreten mußten, zeigt Spontini in der „Veſtalin" viel mehr

italieniſches als franzöſiſches Element. Seine Vorliebe für den reinen Wohlklang, welche ſich oft in ermüdend langen Terzen- und Sextettgängen gefällt, die Einfachheit der Harmoniſirung, die langen Crescendos und „Brillenbäſſe“ im Orcheſter, der breite, plaſtiſche Aufbau der Muſikſtücke — das Alles ſind echt italieniſche Charakterzüge. Zu dem unverwiſchbaren leidenſchaftlichen und ſinnlichen Naturell des Italieners tritt die anerzogene gemeſſene Würde des Gluck'ſchen Styls. Die harmoniſche Monotonie, welche uns bei Spontini manchmal ermüdet und für die ſeine geringe kontrapunktiſche Kunſt ihm kein ausreichendes Korrektiv bot, iſt, wie geſagt, vorzugsweiſe italieniſch; das uns kühl anwehende deklamatoriſche Pathos (in der Arie der Oberprieſterin „L'amour est un monstre“ und Aehnlichem) kommt zumeiſt auf Rechnung des Deutſchen Gluck. Wie wenig bleibt da von dem ſpecifiſch Napoleoniſchen, womit angeblich „Die Veſtalin“ ſtehen und fallen ſoll? Nach dem vielen Guten, was die geiſtreichen Kulturhiſtoriker geleiſtet, und dem vielen Schlimmen, was ſie verſchuldet haben, ſcheint es uns recht ſehr an der Zeit, in der Kritik die äſthetiſchen Grenzen wieder zu reſpektiren und das bleibende Schöne eines Kunſtwerkes unbehelligt zu laſſen von den Zufälligkeiten ſeiner Entſtehung.

Ja, Spontini iſt eine gefallene Größe, aber doch eine Größe. Das fühlte man ſehr richtig in Paris, wo die „Veſtalin,“ 1807 mit begeiſtertem Jubel aufgenommen, ſich bis zum Jahre 1830 auf dem Repertoire erhielt. Bis zum Jahre 1827 wurde ſie durchſchnittlich zwölfmal im Jahre gegeben, im Jahre 1828 nur dreimal, im Jahre 1829 nur zweimal, 1831 gar nicht mehr. Dieſe Jahrzahlen ſind hier wichtig: 1828 war die „Stumme von Portici“ erſchienen, 1829 „Wilhelm Tell“, 1831 „Robert der Teufel“. Man ſieht, welche Mächte die „Veſtalin“ verdrängt haben: die neuen und ſtärkeren Reize von Roſſini's, Auber's und

Meyerbeer's Muſik. Nicht der Sturz Napoleon's, ſondern der unerbittliche, gegen muſikaliſche Kunſtwerke unerbittlichſte Zeitverlauf hat die „Veſtalin" mit ſich fortgezogen. Riehl's conſequenzgeborene Prophezeiung, das zweite Kaiſerreich werde mit anderen napoleoniſchen Reliquien nothwendig auch die Spontini'ſche „Veſtalin" in Paris wieder in Mode bringen, iſt nicht eingetroffen. Alle ernſten Muſiker bedauern das Verſchwinden dieſer Oper. In wahrhaft ergreifender Klage ruft Hector Berlioz nach der entſchwundenen „Veſtalin". Sobald er auf Spontini zu ſprechen kommt, beginnt er zu ſchwärmen. Er nennt die „Veſtalin" „eine gewaltige, plötzliche Exploſion des Genies, einen Regenguß von feurigen Gedanken und von Thränen des Herzens, einen Strom von edlen, rührenden, ſtolzen, drohenden Melodien". Nein, ganz ſo unbedingt, ganz ſo ſchrankenlos können wir Spontini nicht preiſen; dies thut nur individuelle Vorliebe, wie ſie in Berlioz, dieſem genialen, aber leichtbeweglichen Kritiker ebenſo despotiſch auftreten konnte, wie ihr Gegentheil: die Antipathie und das Vorurtheil. Wir ſehen neben Spontini's Vorzügen, ſeiner echten Leidenſchaft, ſeinem großen dramatiſchen Zug und melodiöſen Reiz doch auch unleugbare Schwächen. Seine Erfindung entbehrt der reichen Mannichfaltigkeit, das blühende Fleiſch ſeiner Melodie des ſtarken harmoniſchen und kontrapunktiſchen Knochengerüſtes. Wenn Berlioz gerade die frappanten Modulationen in der „Veſtalin" bewundert, ſo können wir ihm nur bezüglich weniger Stellen beiſtimmen, die uns als glänzende Ausnahmen erſcheinen. In der Regel modulirt Spontini ſehr ſparſam; deshalb klingt ſein Satz unſerem an Beethoven und Weber herangebildeten Ohre oft dürftig und monoton. An Reichthum der Modulation, an geiſtreichen kontrapunktiſchen und harmoniſchen Kombinationen, an feinerem Detail der Inſtrumentirung iſt Spontini natürlich von den ſpäteren Opernkomponiſten überholt worden. Wie ſtark aber Spontini auf

dieſe Späteren eingewirkt hat, wie viele Anklänge an die „Veſtalin“ bei Roſſini, Bellini, Meyerbeer und Auber vorkommen, das leuchtet jedem aufmerkſamen Hörer unfehlbar ein. Aus dem Duett zwiſchen Licinius und Cinna und dem ſpäteren zwiſchen Licinius und dem Oberprieſter iſt das berühmte Duett Maſaniello's mit Pietro in der „Stummen von Portici“ herausgewachſen; der Fluch des Oberprieſters in der „Veſtalin“ lieferte ein Hauptmotiv zu der Rütliſcene in Roſſini's „Wilhelm Tell“ (und noch ein zweites zu der Schluß-Stretta des erſten Aktes dieſer Oper). Die edelſten Züge in Bellini's „Norma“ ſind kaum denkbar ohne die Chöre der Veſtalinnen und die Es-dur-Arie der Julia. Iſt ſelbſt Meyerbeer denkbar ohne ſeinen Vorgänger Spontini, deſſen „Ferdinand Cortez“ ein Vorbild zur „Afrikanerin“ wurde? Wie in ſeiner Wirkung auf die Späteren, ſo erſcheint Spontini auch bedeutungsvoll in ſeinem Verhältniſſe zu ſeinen Vorgängern und Zeitgenoſſen. In der Geſchichte der Großen Oper bildet Spontini den Uebergang des achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert, die Brücke zwiſchen Gluck und Roſſini („Wilhelm Tell“). Den Größten von Allen, Mozart, dürfen wir in dieſem Zuſammenhange nicht nennen, ſeine Opern waren zu Anfang dieſes Jahrhunderts in Italien wie in Frankreich ſo gut wie unbekannt, ſie waren es thatſächlich dem jungen Spontini, welcher, nur für Gluck ſchwärmend, unmittelbar an dieſen anknüpfte. Zwei andere gefeierte Opernkomponiſten aus Gluck's Schule, Sacchini und Salieri, erbleichen neben Spontini's feurig aufgehendem Geſtirn. Selbſt der vielſeitigere, tiefere und gelehrtere Cherubini konnte mit der Leidenſchaft, dem ſinnlichen Reize und dem durchbohrenden Glanze der Spontini'ſchen Opern nicht wetteifern.

Muſikaliſch wie dramatiſch eine der ſchwierigſten, aber auch lohnendſten Aufgaben der ganzen Opern-Literatur, entſcheidet die Rolle der Julia faſt allein über den Erfolg der „Veſtalin“. Wer

aus Berichten die ungeheuren Wirkungen kennt, welche die bedeutendsten Sängerinnen mit dieser Rolle hervorbrachten, wer von dem begeisterten Jubel liest, den noch in unseren Tagen die Schröder-Devrient, die Schechner, endlich Jenny Lind mit einzelnen Scenen, ja mit einzelnen Phrasen der Julia im Publikum entfesselten, der weiß, welche Schätze in dieser Partie liegen und — im Hofoperntheater nicht gehoben wurden. Ein zahlreiches, aufmerksames Publikum füllte alle Räume des Theaters, verließ sie aber schließlich schweigsam und mit den Mienen einigermaßen getäuschter Erwartung. Man betrauerte, ganz wie nach der Aufführung von Cherubini's „Medea", die grausam kurze Blüthezeit musikalischer Schöpfungen und begnügte sich, statt eines unmittelbar beglückenden Eindruckes eine werthvolle Bereicherung musikhistorischer Kenntniß mit nach Hause zu tragen. Ich fürchte, wir werden Spontini's „Vestalin" bald nur wieder als Wandgemälde von Schwind im Opernfoyer bewundern können.

VI.

„Alfonſo und Eſtrella."

Romantiſche Oper in 3 Akten von Franz Schubert.

(Erſte Aufführung im Hofoperntheater den 15. April 1882.)

„Ein letztes Glück und einen letzten Tag" erfährt jeder Menſch — aber eine erſte Aufführung der eigenen Opern erlebt nicht Jeder, ſei er auch Franz Schubert. Von ſeinen beiden großen Opern „Alfonſo und Eſtrella" und „Fierabras" hat er keine je zu hören bekommen. Und doch hatte Schubert nichts verſäumt, um eine Aufführung ſeiner Opern zu erwirken, insbeſondere der erſten: „Alfonſo und Eſtrella". In glücklichſter Jugendſchwärmerei hatte er mit ſeinem Herzensfreunde, dem Dichter Franz Schober, daran gearbeitet. Er bot ſie verſchiedenen Bühnen an, zuerſt vergeblich in Wien, dann ebenſo vergeblich in Dresden und Berlin. Die berühmte Sängerin Anna Milder, durch welche Schubert im Jahre 1825 ſeine Oper in Berlin anzubringen hoffte, ſendete ihm die Partitur mit dem Beſcheide zurück, es ſei ihr „unendlich leid, bemerken zu müſſen, daß das Buch dem Berliner Geſchmacke nicht entſpricht, ſomit „Alfonſo und Eſtrella"

durchaus kein Glück hier machen würde". Von der Muſik kein Wort. Bittere Klage über die Engherzigkeit, mit welcher in Deutſchland ſelbſt Talente erſten Ranges, wie Schubert, als Opernkomponiſten zu kämpfen haben, iſt wohl die erſte und berechtigtſte Empfindung, welche uns angeſichts dieſer Bemühungen Schubert's ergreift. Das Buch zu „Alfonſo und Eſtrella", das nach dem Zeugniſſe Frau Milder's ſchon vor einem halben Jahrhundert dem Geſchmacke der Berliner nicht entſprach, entſpricht freilich heute noch viel weniger dem unſern; es iſt mehr ein Hinderniß als eine Hilfe für den Erfolg der Schubert'ſchen Muſik. Sehen wir uns ein wenig die Handlung an, wie ſie in der (nur an Nebendingen ändernden) Bearbeitung von J. N. Fuchs ſich vor uns abſpielt.

Die Oper beginnt mit einem ländlichen Feſte zu Ehren eines würdigen Greiſes Namens Troila der ſeit Jahren wohlthätig in einem abgelegenen Thale lebt. Troila, vordem König von Leon, war vor Jahren von ſeinem falſchen Freunde Mauregato des Thrones beraubt worden und gilt ſeither für verſchollen. Sein Sohn Alfonſo bleibt nach dem ländlichen Feſte allein im Freien zurück — da tritt plötzlich eine junge Dame ihm entgegen. Es iſt Eſtrella, König Mauregato's Tochter, die ſich auf der Jagd verirrt hat. Prinzeſſinnen verlaufen ſich bekanntlich immer auf der Jagd und ſtoßen merkwürdigerweiſe nie auf einen wegkundigen alten Holzknecht, ſondern ausnahmslos auf einen ſchönen Jüngling, der ſich jählings in ſie verliebt. So auch hier — der Akt ſchließt mit einem Liebesduett zwiſchen Alfonſo und Eſtrella. Der zweite Aufzug ſpielt im königlichen Palaſte zu Leon. Die Prinzeſſin hat glücklich nach Hauſe gefunden und wird von ihrem angſtvoll harrenden Vater Mauregato freudig begrüßt. Gleich darauf tritt der Feldherr Adolfo nach einem erfochtenen Siege mit glänzendem Gefolge vor den König, der ſo unvorſichtig iſt, ihm die Erfüllung jeder Bitte feierlich zu verſprechen. Wie der ſchlaue

Zuschauer längst errathen hat, fordert Adolfo die Hand Estrella's, welche darüber in Wehklagen ausbricht. Wenn wir in einem Kindermärchen lesen würden: „Es war einmal ein König, der seine einzige Tochter demjenigen zu geben gelobte, welcher eine gewisse alte Halskette auffinden und abliefern würde“, so ließen wir uns dieses Motiv allenfalls gefallen; in einem ernsthaften Drama will es uns aber mehr als kindisch erscheinen. Adolfo, offenbar derselben Meinung, stürzt nach obiger Eröffnung des Königs sehr erbost ab und sammelt eine Schaar Verschworener, um Rache zu nehmen an dem König. Daß ihm diese gelungen, ersehen wir aus der Eingangsscene des dritten Aktes, wo jammernde Landleute flüchten und „wilde Krieger schwärmen“. Adolfo hat den König besiegt und schleppt nun Estrella gewaltsam mit sich fort. Da sie seine Liebeswerbung abwehrt und nach Hilfe ruft, zückt er den Dolch gegen sie. Es versteht sich, daß in diesem kritischen Momente Alfonso sofort herbeispringt und den Bösewicht im Zweikampfe tödtet. Dann übergibt er Estrella dem Schutze seines Vaters und eilt mit seinen Anhängern dem König Mauregato zu Hilfe. Dieser erscheint inzwischen allein, auf der Flucht, und stößt auf den längst todtgeglaubten Troila; ein Wettstreit in Edelmuth entwickelt sich zwischen den beiden Baritons, von denen jeder den andern als König anerkennen will. Alfonso, der siegreich und obendrein im Besitze der (jetzt sehr überflüssigen) alten Halskette sich einstellt, macht der Verlegenheit ein Ende und läßt die ihm angebotene Krone sammt Estrella sich gerne gefallen. Schließlich allgemeiner Jubel, in welchem nur die Zuschauer nicht recht einstimmen wollen. Sie können der guten Frau Milder nicht Unrecht geben und fragen verwundert, wie man sich nur für eine so dumme Geschichte und so hölzerne Marionetten interessiren könne? Die richtige alte Ritterkomödie, deren steife Titelkupfer lebendig geworden sind: der geheimnißvolle, tugendhafte Eremit, der Bösewicht mit

thurmhohem Federbuſch und rieſigem Schnauzbart, der liebende Jüngling, blondgelockt, mit ſchwärmeriſch verdrehtem Halſe u. ſ. w.

Man möchte dieſes abgeſchmackte Textbuch für ein dem Komponiſten aufgedrungenes halten, wüßte man nicht aus Schober's und Schubert's eigenen Briefen, mit welcher Begeiſterung ſich Letzterer der Kompoſition hingab. Er mag ſich an der breit ausladenden Lyrik des Gedichtes erfreut haben, an den vielen gefühlvollen Monologen der handelnden Perſonen, welche immer Empfindungen und niemals Eile haben. Aber gerade dieſe gemüthliche, den Fortgang der Handlung wie die Charakteriſtik der Perſonen überwuchernde Lyrik erwuchs der Oper zum ſchweren Nachtheil. Das Buch kam einer für den Opernkomponiſten gefährlichen Neigung Schubert's auf halbem Wege entgegen. Das raſche, wechſelvolle Leben, welches im muſikaliſchen Drama energiſch pulſiren muß, die charakteriſtiſche Ausprägung der Situation und der Individuen, ſie fehlen in Schubert's „Alfonſo und Eſtrella", bis auf wenige Anläufe. Dieſe Muſik iſt nicht dramatiſch, ſie beſteht größtentheils aus liedmäßigen Geſängen, und zwar aus liedmäßigen Geſängen von ſanfter Empfindung und ruhigem Gleichmaß des Rhythmus und der Harmonie. Wir hören faſt durchwegs den Liederkomponiſten, aber nicht immer den großen Lieder-Komponiſten. An dieſem, dem Sänger der „Jungen Nonne", des „Erlkönigs", des „Zwergs", der „Winter-Reiſe", bewundern wir ja nicht blos die ſüße Melodienfülle, ſondern auch Tiefe und Energie des Ausdruckes, feine und geiſtvolle Charakteriſtik. Davon iſt gerade in „Alfonſo und Eſtrella" nur wenig zu merken. Schubert, deſſen Lyra die Stimmung und den Umfang für die verſchiedenſten Affekte beſaß, ſchlägt hier meiſtens nur die Saite der „Gemüthlichkeit" an, ſogar unbekümmert um jene vollſtändige Uebereinſtimmung von Text und Muſik, welche ſeine Lieder auszeichnet.

Hören wir gleich die erſte Tenor-Arie. Alfonſo bittet

seinen Vater, ihn aus dem stillen Thale, das ihn beengt, fortziehen zu lassen, und schildert ihm, wie alle Stimmen der Natur diesen verzehrenden Drang in die Ferne in ihm wachrufen. Es ist genau dieselbe Empfindung, welche Schubert's bekanntes Lied „Drang in die Ferne“ ausspricht. Aber wie ganz anders, wie wahr und dringend, klingt im Liede das „Vater, du glaubst es nicht“ gegen die Arie des Alfonso, welche doch — da Vater und Sohn als wirkliche Personen vor uns stehen — noch viel energischer lauten, noch überzeugender wirken sollte! Statt dessen singt Alfonso in der Oper seinen „Drang in die Ferne“ auf eine so gemüthlich sanfte Melodie, daß man ihr auch den entgegegengesetzten Text, den Wunsch, immer daheim zu bleiben, unterlegen könnte. Weiter. Estrella tritt „ängstlich“ aus dem Walde mit den Worten: „Von Fels und Wald umschlossen, verirrt seh' ich mich hier“ u. s. w. Sie singt das in einem allerliebsten zärtlichen Andantino, einem richtigen „Lied“, das keine Spur von Aengstlichkeit verräth, somit um die Situation sich nicht kümmert. Ein streng symmetrisch gebautes Lied, das ruhig auf einer klaviermäßigen Sechzehntelbegleitung hinfließt, ist gleich darauf Alfonso's Liebeserklärung. Das Alles sind wenigstens nicht Situationen von höchster leidenschaftlicher Spannung. Im zweiten und dritten Akte jedoch, wo schwarze tragische Schatten sich auf die Handlung zu senken beginnen, wird dieser ewig blaue Melodienhimmel schon bedenklicher. Estrella wirft sich in dem Augenblicke, als sie dem verhaßten Werber Adolfo versprochen wird, ihrem Vater mit der flehentlichen Bitte an den Hals, sie nicht aufzuopfern. Man vergleiche nun mit dieser Situation, mit diesen Worten die liebliche C-dur-Melodie der Estrella. Wenn der König seine Tochter ersucht hätte: Nimm die Mandoline und singe mir ein Lied! — Estrella würde kein zärtlicheres wählen können. Die Beispiele ließen sich in langer Reihe fortsetzen; wer sie wünscht, der braucht nur im Klavierauszug von „Alfonso und Estrella“ weiterzuspielen. Er wird finden, daß die Mehrzahl

der Gesänge darin durch ihren liederartigen Charakter undramatisch ist und an prägnantem Ausdruck die vielen besten „Lieder" von Schubert nicht erreicht.

Aber auch nicht an Reiz und Eigenthümlichkeit der Melodie, und das ist ein für die Wirkung der Oper sehr wichtiger Punkt. Wir haben absichtlich den Maßstab für „Alfonso und Estrella" nicht von dramatischen Meisterwerken hergeholt, sondern von Schubert's eigenen Lieder-Kompositionen. Von dramatischen Forderungen absehend, würden die Zuhörer es sich wohl gefallen lassen, wenn Alfonso und Estrella ihnen Lieder wie die aus der „schönen Müllerin" vorsängen. Aber es läßt sich nicht verhehlen, daß diese Oper auch rein musikalisch nicht jenes Interesse bietet, welches uns sonst an Schubert'schen Tondichtungen — vokalen und instrumentalen — fesselt und immer neu beglückt. Sehr spärlich beschäftigt „Alfonso und Estrella" den nachhörenden und nachdenkenden Verstand, welcher sich nach dem Reize polyphoner und kontrapunktischer Gestaltung sehnt. Dem klaren Quell dieser Melodien fehlt nichts als ein wenig Eisen und Salz. Anmuthig, klar, natürlich ist Alles. Das zitternde Frühroth der Jugend, die uns längst verloren gegangene Unmittelbarkeit und Naivetät, kurz das Schubert'sche daran, verleiht auch dem „Alfonso" seinen eigenthümlichen Reiz. In den idyllischen, zwischen Frohsinn und Zärtlichkeit wechselnden Scenen waltet Schubert's Naturell am glücklichsten. Insbesondere die Chöre der Landleute und Jäger athmen eine köstliche Frische. Der erste Akt, in welchem diese Empfindungen vorherrschen und gemüthlicher Liederstyl die meiste Berechtigung hat, erscheint uns darum als der beste. Die bedeutendere dramatische Höhe des zweiten und dritten Aktes ist doch nur eine scheinbare; für heroische, hoch dramatische und erschütternde Scenen fehlte Schubert's Talent die andauernde Spannung und Energie. Selbst wo er einen Gesang leidenschaftlich anpackt, wird er im Verlaufe gerne

sanft und schwächt ab, anstatt zu steigern. Im Gegensatze zu manchem Romantiker neuester Schule passirt es Schubert mitunter, daß er gährend Drachengift in fromme Milch verwandelt. So beginnt z. B. der flüchtige, von Reue und Verzweiflung gefolterte Mauregato seine Arie im dritten Akte mit einem düsteren G-moll-Allegro, geräth aber unversehens in einen freundlichen B-dur-Mittelsatz, durch den wir das Bächlein aus der „Schönen Müllerin“ gar lieblich rauschen hören. Gerade auf den dramatischen Höhenpunkten der Handlung erscheint uns Schubert's Musik am wenigsten originell und bedeutend; sei es, daß er von der ungewohnten dramatischen Last sich selbst gedrückt fühlte oder daß er sein Publikum eines geringeren Maßstabs gewürdigt hat. Schubert, der im Liede alle seine Zeitgenossen, Beethoven inbegriffen, übertraf und seiner Zeit vorauseilte, er steckt als Opernkomponist ganz im damaligen Geschmacke, obendrein fast unberührt von dem stärkeren dramatischen Style der Besten seiner Zeit, nicht zu sprechen von dem kräftigeren Pathos Cherubini's, Spontini's, Méhul's, mit deren Meisterwerken Schubert aufwuchs. Selbst eine Offenbarung, wie Beethoven's „Fidelio“, schien an dem Opernkomponisten Schubert spurlos vorbeigegangen zu sein. Ein Jahr vor Vollendung von „Alfonso und Estrella“ war der „Freischütz“ erschienen — sechszehn Jahre früher „Fidelio“ — Schubert's Opernstyl liegt um eine Welt hinter ihnen. Selbst Spohr, der doch auch vorwiegend Lyriker gewesen, hat in seinem „Faust“, acht Jahre vor „Alfonso und Estrella“, ungleich dramatischere, modernere Opernmusik geschrieben.

„Schubert heiß' ich, Schubert bin ich,“ beginnt ein kurzes, den Tondichter treffend charakterisirendes Gedicht Grillparzer's. Er, der seine Individualität in dem kleinsten Tonstücke voll ausprägte, hat auch in der Oper an kein fremdes Vorbild sich halten wollen, noch können. Schubertisch — und darin liegt ihr Reiz — klingt die ganze Oper „Alfonso und Estrella“; sollen wir

trotzdem vergleichen, so finden wir ihre Physiognomie immer noch mehr der Weigl'schen „Schweizerfamilie" und dem Winterschen „Opferfest" verwandt, als dem „Fidelio" oder „Freischütz". Nur in Einem wichtigen Faktor zeigt Schubert's Oper einen entschiedenen großen Fortschritt über jene ältere Epoche hinaus: in der Kunst der Instrumentirung. In „Alfonso und Estrella" wirkt der Orchesterklang durch blühende Fülle und feine Charakteristik bezaubernd. Ueberhaupt ist die Leichtigkeit und Sicherheit erstaunlich, mit welcher Schubert alles Technische beherrscht auf diesem schwierigen, ungewohnten Gebiete. Darum liegt es auch, wie mir vorkommt, nicht an technischer Ungeübtheit, sondern an einer Grenze seiner so reichen und vielseitigen Begabung, daß Schubert in der Oper nicht jene Höhe erreicht hat und erreichen konnte, die er als Lieder- und Instrumental-Komponist einnimmt. Die mögliche weitere Entwicklung eines so genialen Künstlers ist freilich unbestimmbar; uns sind blos Wahrscheinlichkeitsschlüsse gestattet auf Grund des thatsächlich Vorliegenden. Und auf Grund der uns bekannten Opern und Opernfragmente Schubert's möchten wir den Ausspruch nicht wagen, daß Schubert zum dramatischen Komponisten geboren war. Er besaß nur in geringem Grade, was den specifischen Dramatiker macht: die Gabe, scharf zu individualisiren, seine lyrische Subjektivität nach den verschiedenartigsten Situationen und Charakteren der Oper zu modificiren. Er hätte in jeder Oper Dramatisches gebracht, aber kein Drama. Diejenigen, welche das Charakteristische und Leidenschaftliche in seinen Liedern als Gegenbeweis anführen, verfallen einer allerdings häufigen Täuschung. Was für Hoffnungeu hat man nicht auf eine Oper von Mendelssohn und von Schumann gesetzt! Ich glaube nicht, daß Mendelssohn und Schumann auch bei längerem Leben diese stolzen Hoffnungen erfüllt hätten, denn sie waren ebensowenig eminent dramatische Genies oder geborene Opernkomponisten wie Franz Schubert. Und dennoch

hat unser Opern-Repertoire nicht Mendelssohn und nicht Schumann, wohl aber Schubert eine dauerhafte Bereicherung zu danken, ein kleines Juwel: das Singspiel „Der häusliche Krieg“! Hier, wo in engem Rahmen nur Heiteres und Anmuthiges sich bewegt, wo der leichte dramatische Konflikt sich behaglich in eine Perlenschnur von Liedern auflösen darf — hier konnte Schubert's Genie auch auf der Bühne triumphiren. In eminentem Sinne „dramatisch“ ist auch die Musik zum „Häuslichen Krieg“ nicht, aber sie ist es in hinreichendem Maße gerade für diese Handlung. Dieses kleine Singspiel mit seinem goldenen Liedersegen und seiner goldenen Anspruchslosigkeit ist mehr werth, als alle großen Opern und Opernfragmente Schubert's zusammengenommen.

Noch eine zweite „Große romantische Oper“ hat Franz Schubert komponirt „Fierabras.“ Sie ist niemals und nirgends zur Aufführung gelangt. Warme Begeisterung und Pietät haben sich wiederholt vereinigt in dem Verlangen, das Hofoperntheater möchte auch diese Oper des großen Wiener Tondichters zur Aufführung bringen. Ohne in der Liebe zu Schubert irgend Jemandem zurückzustehen, möchte ich doch von einer Aufführung des „Fierabras“ recht sehr abrathen. Das Werk ist mir aus der Originalpartitur und aus einer theilweisen Concertaufführung (unter Herbeck) bekannt. Concertvereine werden manches schöne Musikstück daraus mit Erfolg aufführen können; die Opernbühnen von heute mögen einem Experiment fern bleiben, das meines Erachtens weder ihnen noch Schubert selbst zum Vortheil gedeihen kann.

Das Textbuch zum „Fierabras“ ist ein trauriges Prototyp für die ganze Gattung jener „heroisch-romantischen Opern“, welche einst zu Dutzenden die deutsche Bühne beglückten. Es wird dabei ein vollständiger Kindheitszustand des Publikums vorausgesetzt, und eine ebenso vollständige Resignation des Componisten auf alles, was Poesie, Geschmack und Zu-

ſammenhang heißt. Die Oper ſpielt am Hofe Karl's des Großen, es fehlt alſo nicht an Prunk und prahleriſchen Kriegsvirtuoſen. Wer nur auftritt, iſt ein Held ohnegleichen; nur der Held der Oper ſelbſt, Fierabras, beobachtet die zarteſte Paſſivität. Obwohl ein Maure und verliebt, zögert er doch keinen Augenblick, ſich für einen Fremden einkerkern zu laſſen, der ihm gerade „zuvorkommend" mit der angebeteten Emma durchgehen will. Kann ein Maurenprinz mit dem zähneknirſchenden Namen Fierabras blauäugiger handeln? Der erſte Akt, der mit dieſem rührenden Ereigniß ſchließt, ſpielt am fränkiſchen Hof, und führt uns außer Emma und Fierabras noch Karl den Großen vor und ſeinen Geheimſchreiber Eginhard, Emma's heimlichen Geliebten, der die Arretirung des unſchuldigen Nebenbuhlers mit großer Seelenruhe anſieht. Der zweite Akt ſchon bringt eine vollſtändig neue Handlung. Karl's Genoſſen machen ein wenig Jagd auf Mauren. Das Wild iſt diesmal klüger und fängt ſämmtliche Blüthe der fränkiſchen Ritterſchaft. Guter Anlaß zu Kampfgetümmel, mauriſchen Märſchen u. dgl., jedoch abermaliges Feſtſitzen der Handlung. Der Textdichter hat zum Glück noch eine heimliche Liebe disponibel: Ritter Roland hat irgendwo und irgendwann Florinden, die Tochter des grimmigen Maurenfürſten, kennen gelernt. Aus Liebe unternimmt Florinde die Rettung ſämmtlicher Ritter. Sie verbarrikadirt ſich mit den Franken in einem Thurm, während Eginhard „auf nach Norden" rennt, Succurs zu holen. Zu Anfang des dritten Aktes geht Karl dem Großen plötzlich ein Licht auf: er inquirirt Emma ſo ſcharf, daß ſie ihr Vergehen und Fierabras' Unſchuld bekennt. Seine mauriſche Hoheit werden ſchleunigſt aus dem Keller heraufgeholt und erklären verbindlichſt, daß es ihnen ein Vergnügen war.

Karl: „Das Recht sei gesprochen,
Das Urtheil gefällt,
Der Frevel gerochen,
Das Ziel ist gestellt.

Emma: Das Herz ist gebrochen.
Das Los ist gewählt,
Die Schuld wird gerochen,
Die Hoffnung zerfällt.“

Nun wird an die Befreiung der gefangenen Freunde gedacht. Es ist höchste Zeit, denn bereits soll Roland unter den schrecklichsten Versen (sub auspiciis eines gewissen „Brutamonte“) gebraten werden. Die Retter stürzen herbei, der Chor trieft von Blut, Kaiser Karl von Salbung, und den beiden Liebespaaren wird die gewünschte Vereinigung.

Der Gesang wechselt mit gesprochenem Dialog, welcher durch Lieblingsworte, wie „elender Wütherich“, „freche Brut“ und dgl. den Charakter des Kräftigen festhält.

Ein solches Libretto muß man lesen, um die spätere Reaktion gegen das ganze Opern-Unwesen zu begreifen, wie sie Richard Wagner in den vierziger Jahren unternahm. Für Schubert's künstlerisches Naturell ist es bezeichnend, daß er solchen Kummer nicht empfand. Ihn stört weder der platte sinnlose Text, noch weniger drängt er ihn zu Scrupeln über die tiefen Mängel der Kunstgattung überhaupt. Frei und ungehemmt durch den Gegendruck der Reflexion, ergießt er die goldenen Fluthen seiner Melodie. Dies naive Schaffen, uns seit Beethoven völlig verloren gegangen, gehört zur Charakteristik Schubert's. Er macht sich nicht einmal Bedenken, ob der Stoff des Gedichtes seiner speziellen Begabung auch zusage. Ein strengeres Aushorchen seines Talents hätte ihn wahrscheinlich bestimmt, das Heroische und Tragische lieber zu Gunsten eines lyrischen oder idyllischen Stoffes abzulehnen. Allein die strotzende Kraft seiner musikalischen Erfindung warf

ſich ſiegreich und ohne viel zu fragen auf jeden Stoff. Kaum eine größere Rolle, als die Reflexion *vor* dem Schaffen, ſpielt bei *Schubert* die Feile *nach* demſelben. Seiner genialen Naturkraft vertrauend, die meiſtens das Richtige inſtinktiv traf, änderte er ungern nachträglich. Das Manuſkript des „Fierabras" iſt auch in dieſer Hinſicht und als Beiſpiel für Schubert's ſchnelle Produktion merkwürdig. Die erſte Nummer der Oper iſt datirt vom 25. Mai 1823, die letzte wurde beendigt am 26. September deſſelben Jahres; das ganze ſehr umfangreiche Werk war alſo in 4 Monaten vollſtändig componirt.

Die muſikaliſche Behandlung des „Fierabras" iſt durch und durch echt ſchubertiſch. Das *Liedmäßige* herrſcht vor, theils ganz unverſtellt, wie in dem Tenor-Duett mit Chor im 2. Akt, theils in Form oder Charakter der Arien eingeimpft. Manche dieſer einfach melodiöſen Nummern ſind von großer Zartheit und Anmuth, wie z. B. das Frauen-Duett im 2. Akt, As-dur mit obligatem Cello. In den Frauenchören verleitet den Komponiſten die Liedform zu allzugroßer Bequemlichkeit. Von kräftiger Wirkung ſind die Männerchöre; die mauriſchen Geſänge und Märſche tragen einen glücklichen Anflug von Lokalfarbe. In allem Formellen hält ſich Schubert ſtreng an das bishin Gebräuchliche, er rüttelt nicht an der kleinſten Gewohnheit der Theaterpraxis.

Die Lebensfähigkeit einer Oper ruht heute auf ganz anderen Bedingungen. Von dem beſcheidenen Erfolg, den Schubert's „Alfonſo und Eſtrella" ſich erſtritten, dürfte nicht die Hälfte ſeinem „Fierabras" zu Theil werden.

VII.

„Undine.“

Romantiſche Zauberoper von Lortzing.

(Wien 1881.)

„Der Genius der Poeſie küßte den ſchlafenden Frühling, und dieſer ſchlug lächelnd die Augen auf, und alle Roſen dufteten und die Nachtigallen ſangen, und was die Roſen dufteten und was die Nachtigallen ſangen, das hat unſer trefflicher Fouqué in Worte gekleidet, und er nannte es Undine.“ Dieſer Ausſpruch Heine's über die „Undine“ von Motte-Fouqué iſt auf die gleichnamige Oper von Lortzing leider nicht anzuwenden. Der liebenswürdige Komponiſt des „Wildſchützen“ und des „Waffenſchmied“ war nicht das richtige Medium für die Geiſterwelt. Mit der Naturwüchſigkeit und dem Humor eines holländiſchen Genremalers wußte er uns die komiſchen und die gemüthlichen Figuren des deutſchen Spießbürgerthums zu zeichnen: aufgeblaſene Bürgermeiſter, keifende Haushälterinnen, muthwillige Lehrjungen, dummſtolze Junker, durſtige Trunkenbolde und hungernde Schulmeiſter, dazwiſchen irgend ein echt deutſches, gefühlvolles Mädchen,

einen gemüthlichen Vater, einen treuen Liebhaber. Lortzing konnte groß sein in dieser kleinen Welt. Aber für märchenhafte Erscheinungen, für Elementargeister wie Undine fehlten auf seiner Palette die Farben. In nüchterner Tagesbeleuchtung erscheinen Lortzing's Geister gemüthlich, bürgerlich, höchstens durch die Kleidung unterschieden von uns anderen Sterblichen. Nichts von dem unheimlich-süßen Grausen, mit dem wir bei Weber und Marschner dämonische Mächte in das Menschenleben hereinragen sehen. Wie gewaltig drohen die Erdgeister „Hans Heiling's", wie berückend singen die Meermädchen im „Oberon", wie phantastisch tanzen bei Mondlicht die Elfen im „Sommernachtstraum"! Unwillkürlich drängt zu solchen Vergleichen Lortzing's „Undine", da sie bei Weber, Marschner, Spohr gar häufige Anlehen macht und trotz alles Nachahmens, Probirens und Anlaufens doch nicht hinauskommt über das so liebgewohnte und wohnliche irdische Jammerthal.

Daß Lortzing von diesem Märchen sich verlockt fühlte, ist begreiflich. Fouqué's liebliche Undine gehört ja zu den romantischen Hausgöttern der Deutschen, und wenn ihr vielleicht noch etwas zu mangeln schien, so war es der verstärkende Zauber der Tonwelt. Schon E. Th. A. Hoffmann — der „Phantasie-Hoffmann" oder „Callot-Hoffmann", wie man ihn zur raschen Unterscheidung von zahlreichen Namensvettern nennt — hat die „Undine" als dreiaktige Oper komponirt. Es ist derselbe geistvolle Erzähler, dessen Phantasiestücke und Märchen in Aller Händen sind, und dessen wunderliche Figur uns in Offenbach's nachgelassener Oper „Les contes d'Hoffmann" leibhaftig entgegentritt. Der Dichter Hoffmann war zugleich passionirter Maler und Musiker. Als Komponist ragte er über den gewöhnlichen Dilettantismus weit hinaus; seine Oper „Undine" wurde 1816 im Berliner Hoftheater mit großer Pracht aufgeführt und in verhältnißmäßig kurzer Zeit dreiundzwanzigmal gegeben. Auch in Prag kam sie zur Auf-

führung und durfte ſich da einer warm anerkennenden, theilweiſe bewundernden Kritik Karl Maria Weber's rühmen. Es iſt auffallend, daß Hoffmann ſich das Libretto nicht ſelber ſchrieb, ſondern den Dichter des Originals, Friedrich de la Motte-Fouqué, um dieſen Liebesdienſt erſuchte. Ob Lortzing wohl das Fouqué-Hoffmann'ſche Operntextbuch je zu ſehen bekam? Es unterſcheidet ſich weſentlich von dem ſeinen, indem es keine komiſchen Nebenperſonen einführt und der Geiſterwelt, beſonders in den nachdrücklicher behandelten Rollen Undinens und Kühleborn's, einen weiteren Spielraum gönnt. Lortzing hat bekanntlich die Textbücher zu ſeinen Opern ſelbſt verfaßt. Das Sujet nahm er ſtets anderswo her, aus irgend einem vergeſſenen Schauſpiele oder einer alten Erzählung, die Ausarbeitung war ſein Eigen und zeugte (vor Allem im „Czar und Zimmermann“) von entſchiedenem Talente und großer Leichtigkeit. An dem Textbuche zur „Undine“ arbeitete er ſchon ſchwerer; der Stoff lag doch zu ſehr außerhalb ſeiner Domäne. „Ich habe jetzt,“ ſchreibt er 1843 an Freund Düringer, „die Fouqé'ſche Undine unter meiner dichteriſchen Feder und verſuche ſie zu einer romantiſchen Oper zu geſtalten. Leider aber reichen meine Kräfte hier nicht aus, und ich muß mir einen ernſten Versmacher anſchnallen, da der Text mehr tragiſch wird.“

Lortzing gliedert die Handlung der Hauptſache nach folgendermaßen: Die Oper beginnt in der Fiſcherhütte bei Undine's Pflege-Eltern mit einer Familienſcene, der ſogleich die Vermählung Undine's mit dem Ritter Hugo folgt. Bei Fouqué und Hoffmann ſehen wir Kühleborn gleich anfangs Undine wiederholt und dringend warnen vor einer Verbindung mit dem Ritter, überhaupt mit dem Menſchengeſchlechte — eine, wie wir glauben, unentbehrliche Motivirung, welche bei Lortzing gänzlich fehlt. Der zweite Akt ſpielt auf dem Schloſſe Bertalda's, der Tochter Herzog Heinrich's, welche, in den

Ritter Hugo verliebt, ihn zum Gatten erwählen will. Da erſcheint Hugo und ſtellt Undine als ſeine junge Frau vor. Von Stolz und Eiferſucht getrieben, erklärt nun Bertalda, ſofort die Werbung des Königs von Neapel anzunehmen. Der neapolitaniſche Geſandte, in welchem die Zuſchauer längſt den Waſſerfürſten Kühleborn erkannt haben, ſingt nun zur Mandoline ein Lied, deſſen Inhalt dem verſammelten Hofſtaate enthüllt, daß Bertalda nicht von fürſtlichem Geblüt, ſondern die Tochter armer Fiſcherleute iſt. Mit Bertalda's Beſchämung und unter allgemeiner Verwirrung ſchließt der Akt. Hugo verſtößt Undine und entflieht mit Bertalda. Kühleborn erſcheint, umgeben von ſeinen Waſſergeiſtern, und nimmt die verlaſſene Undine liebend wieder auf. Im vierten und letzten Akte feiert Hugo ſeine Vermählung mit Bertalda. Es ſchlägt Mitternacht. In dem Prunkſaale mitten durch das feſtliche Gewimmel der Tanzenden ſchreitet langſam und ſchweigend die verhüllte Geſtalt Undinens. Ein Blitzſchlag, Hugo verſinkt mit Undinen, während das Schloß in Trümmer zuſammenſtürzt. Waſſerfluthen ſtrömen immer mächtiger herbei und füllen bald die ganze Bühne, deren glänzend erleuchteter Hintergrund uns in einer Art von Apotheoſe Hugo mit Undinen vereint zeigt, über welche Kühleborn ſegnend die Hand hält.

Was die Muſik zur „Undine" betrifft, ſo läßt ſie jenes volle, fröhliche Behagen nicht aufkommen, mit dem wir Lortzing's komiſche Opern genießen. Wir fühlen, daß Lortzing hier auf ungewohntem Boden ſtehe, ſich unfrei und unluſtig bewege. Was die ſtarke Seite dieſer Oper ſein ſollte, das Romantiſche, wird ihre Schwäche. Der Komponiſt mochte ſich deſſen bewußt ſein und brachte, um doch zeitweilig auf ſein eigenſtes, unbeſtrittenes Gebiet flüchten zu können, komiſche Nebenfiguren an, die mit der Haupthandlung nichts zu thun haben. Die munteren Strophenlieder und kleinen Duette des Knappen Veit und des

Kellermeisters Hanns gehören zu den gelungeneren Stücken der Oper, wie denn Lortzing überhaupt in liedmäßigen Formen und im Ausdrucke fröhlicher oder behaglicher Stimmung am glücklichsten ist. Wo in der Undine von Knappen, Kellermeistern, Jägern tüchtig getrunken, gespaßt, geprügelt wird, da stellt Lortzing prächtig seinen Mann; hingegen benehmen sich seine Elfen und Undinen als alltägliche, sentimentale Frauenzimmer, die vor dem Publikum von Blumenduft und Mondschein leben, heimlich aber ganz gewiß Kaffee trinken.

Weder die tapfere Ritterlichkeit Hugo's, noch die Leidenschaft Bertalda's bringen es zu einem kräftigen, überzeugenden Ausdrucke, sie bleiben conventionell und erinnern an die hausbackene Sprache alter Rittergeschichten. Etwas besser ist Undine gerathen, welche mehr auf dem Niveau des Kindlichen, Naiv-Sentimentalen gehalten ist. Ihr Abschied im ersten Akte läßt einen seelenvollen Vortrag wenigstens zu. Aber im zweiten Akte macht Undine vergebliche Anstrengungen, sich höher zu heben, und geräth namentlich in dem E-dur-Allegro ihrer großen Arie („Zu neuem Leben bin ich erwacht“) in bedenkliche Geschmacklosigkeit. Recht frisch klingen die Hochzeitschöre im ersten Akt; unter den großen Ensembles hebt sich wenigstens eines, das Finale des dritten Aktes, zu bedeutenderer Wirkung. Dieses Finale ist stimmungsvoll und von nicht gewöhnlichem musikalischen Wohllaute. Die langsam wogende Neunachteltakt-Melodie, welche (ein Leitmotiv vor R. Wagner) zuerst in der Ouvertüre, dann in mehreren Scenen der Oper bedeutungsvoll anklingt, breitet sich hier selbständig zu einem klangvollen und charakteristisch begleiteten Chorsatz aus. Gehoben von der poetischen Situation, schließt dieses Musikstück dem dritten Akt ebenso harmonisch wie effektvoll ab.

Es geht uns eigentlich nahe, daß wir an der Musik zur „Undine“ nicht mehr Bedeutendes und Ausgezeichnetes rühmen können, als eben geschah. Verstimmt es uns doch selber jeder-

zeit, wenn von Lortzing respektwidrig oder auch nur lieblos gesprochen wird. Die Kritik hat ihn zu seinen Lebzeiten meistens von oben herab behandelt, gnädig oder auch ungnädig. Jetzt wissen wir recht gut, daß nach dem bescheidenen Lortzing Keiner gekommen ist, der einen zweiten „Czar und Zimmermann" oder „Waffenschmied" zu schreiben im Stande war. Ohne je selbst den Anspruch auf Größe und Nachruhm zu erheben, ist Lortzing ein Liebling des deutschen Volkes geworden und geblieben. Er ist uns werth durch seine köstlichen Schöpfungen auf dem bei uns so verwahrlosten Felde der komischen Oper, lieb und sympathisch durch seine Persönlichkeit, ehrwürdig durch das echt deutsche Martyrium seines Lebens. Wenn wir auch „Undine" für die schwächste seiner uns bekannten Opern erklären müssen, sie ist deshalb noch keineswegs zu verwerfen. Sie besitzt unleugbare prunklose Tugenden, und wir gestehen, daß dieselben uns jetzt theilnehmender, dankbarer vorgefunden haben, als vor dreißig Jahren. Denn diese Tugenden nennen sich: Einfachheit, Natürlichkeit, reiner Sinn für Form und Wohllaut, mit Einem Worte musikalisches Empfinden und Gestalten. Daß darin etwas liegt, das auch ohne Größe und Genialität ein Werthvolles ist, das empfinden wir am klarsten, seitdem unser Ohr von dramatischer Gewaltthätigkeit und musikalischer Verzerrung hinreichend zermartert worden. Wir fühlen uns von Lortzing's „Undine" nirgends tief ergriffen oder hoch entzückt, aber auch nicht verletzt, gequält, zur Feindseligkeit getrieben. In Deutschland, wo namentlich in den mittleren und kleineren Städten ein musikalisch anspruchsloseres Völkchen lebt, ist Lortzing's „Undine" heut noch ein beliebtes Repertoirestück. Jene ehrbare, mehr zur Moral als zur Genialität neigende Genügsamkeit, welche sich gern ohne Aufregung an dem Gemisch zahmer Ritter-Romantik und kleinbürgerlicher Komik ergötzt, ist nun freilich in Wien nicht heimisch. Sie war es nicht einmal im Jahre 1847, da

Lortzing's „Undine“ zum erstenmale (am 20. Oktober) im Theater an der Wien gegeben und ziemlich kühl aufgenommen wurde. Als sie nach längerer Pause, im December, unter Lortzing's persönlicher Leitung daselbst wiederholt wurde, fand sie ein halbleeres Haus.

Wenn jetzt, nach so langer Zeit, „Undine“ im Hofopern-theater eine neue fröhliche Auferstehung feiert, so hat dabei das hervorragendste Verdienst Fräulein Bianchi, welche in der gänzlich schmucklosen, nur auf seelenvollen Vortrag berechneten Titelrolle einen großen Erfolg erlebte. Ein dreigestrichenes c und cis, ein Triller auf dem hohen b — das ist Alles, was Fräulein Bianchi diesmal aus Eigenem bescheiden hinzuthat. Sie schlug in der Abschiedsscene Töne von rührender Herzlichkeit an und ließ das stimmungsvolle dritte Finale wie in Silberklängen verhauchen.

VIII.

„Der Blitz.“

Komiſche Oper von Halévy.

Wien 1881.)

So lange her es auch iſt, ich erinnere mich recht lebhaft, der erſten Aufführung von Halévy's „Blitz“ im alten Kärntnerthor-Theater. Die Oper ſelbſt war damals ſchon an fünfzehn Jahre alt und Madame Haſſelt, welche die Hauptrolle ſang, vermuthlich fünfzig. Dieſe berühmte Sängerin ſah als Henriette ungemein abſchreckend aus und ſchaute überdies ſo ſtumpf und mürriſch drein, daß man vollſtändig begriff, wie der plötzlich ſehnend gewordene Lyonel ſtracks auf die bildhübſche Hellwig, die Darſtellerin der Wittwe Darbel, losging und ſeine Pflegerin Henriette links liegen ließ. Als demungeachtet im dritten Akte Lyonel wieder zärtlich zur Haſſelt zurückkehrte, meinte das Publikum, er müſſe neuerdings erblindet ſein. Ander war als Lyonel poetiſch und ſeelenvoll wie immer, hingegen ſein komiſches Gegenſtück, Georges, ein ſehr triſter Tenoriſt, Namens Kreutzer, der Nämliche, der ſich in ſpäterem Alter von Profeſſor Störck ein neues hohes

C machen ließ, das nicht schlecht gewesen wäre, hätten nur sämmtliche darunter liegende Töne menschlich geklungen. Nun ist es für eine nur von vier Personen gespielte Oper keineswegs unbedenklich, wenn zwei davon ihre Rollen verderben — der „Blitz" von 1849 fuhr demzufolge kalt ins Parterre des Kärntnerthor-Theaters und zündete nicht. Ich konnte den Mißerfolg dieser graziösen Oper, die ich als ein Lieblingsstück des Prager Publikums in trefflicher Darstellung kennen gelernt hatte, hier nur der halb verfehlten Besetzung zuschreiben. Freilich herrschte damals in Wien eine auffallende Theilnahmslosigkeit gegen die Produkte der französischen Opéra comique. Direktor Holbein stieß mit seinen lobenswerthen konsequenten Bemühungen, diese Gattung hier mehr einzubürgern, auf ein lähmendes Widerstreben des Publikums. Viele der hübschesten von Holbein zur Aufführung gebrachten Spielopern warfen hier kaum einen Schatten ihres leuchtenden Pariser Erfolges. Auber's „Haydée" wurde nur zweimal, Adam's „Treuer Schäfer" dreimal, dessen „Brauer von Preston" nur zweimal gegeben. Auber's „Barcarola", Adam's „Giralda", die „Sommernacht" von Ambroise Thomas brachten es nicht viel höher. Halévy's „Blitz" endlich wurde nach der dritten Wiederholung beiseite gelegt. Niemand hätte damals zu glauben gewagt, daß man ihn nach 32 Jahren wieder hervorholen, aufs liebevollste einstudiren und mit bestem Erfolge aufführen werde. Vielleicht wäre es nicht geschehen, lebten wir gegenwärtig in einer sehr fruchtbaren Opern-Periode, in einem flotten musikalischen Lustspiel-Ueberflusse, wie es die Epoche der gleichzeitig schaffenden Meister Auber, Hérold, Adam, Lortzing gewesen. Heute sind wir mehr als je auf „Wiedererweckungen" angewiesen und beinahe versucht, nur die vom Repertoire verschwundenen Opern selig zu preisen, weil diese doch die meiste Aussicht haben, aufgeführt zu werden. Speziell dem „Blitz" widerfuhr in neuester Zeit vielfach das Glück

ſolcher Rettung und Ehrenrettung, zuletzt in Leipzig, Hannover, Berlin. In Paris erinnerte ſich 1877 die Opéra Comique des Halévy'ſchen Werkes, deſſen ehemaligen Erfolg ſie mit ihrem herabgekommenen Perſonal freilich nicht einholen konnte. Trotzdem zeigte ſelbſt in dieſer ſchadhaften Neugeſtalt das einfache Singſpiel ein jugendlicheres, lebensfähigeres Geſicht, als die in der Großen Oper gleichzeitig wieder aufgenommene „Königin von Cypern" desſelben Komponiſten. Niemals habe ich eine Oper mit ſolchem Luxus und ſo maleriſcher Pracht ausgeſtattet geſehen, wie die „Reine de Chypre" in dem neuen Pariſer Opernhauſe; aber alle Sammtgewänder vermochten die traurige Blöße dieſer Muſik nicht zu verdecken, alle Wohlgerüche Arabiens dieſe muſikaliſche Lady Macbeth nicht appetitlich zu machen. Ohne Frage iſt es die nachhaltende Wirkung von Halévy's eingenthümlichſter und effektvollſter Oper „Die Jüdin", was die Theater-Direktoren zeitweiſe immer wieder verleitet, es auch mit den übrigen Werken dieſes Autors zu verſuchen. Dieſe Verſuche ſcheitern jedoch faſt überall. Von den dreißig Opern Halévy's ſehen wir nur die „Jüdin" und den „Blitz" gedeihlich fortleben. Hie und da ſetzte man noch einige Hoffnung auf die „Musketiere der Königin" und die „Königin von Cypern" — mußte aber vor der Unnatur und Hohlheit dieſer Muſik gar bald die Segel ſtreichen. Daß wir in Deutſchland, wo „Die Jüdin" und „Der Blitz" ſich vollſtändig eingebürgert haben, Sympathien für Halévy wahrnehmen, kann nicht überraſchen. In ſeiner Muſik, in der „Jüdin" vor Allem, ſteckt viel dem deutſchen Geiſte Verwandtes, wenn auch dieſer Geiſt manchmal wie in einem verzerrenden Hohlſpiegel erſcheint. Gleich Hérold und Adolph Adam iſt auch Halévy unmittelbar deutſcher Abkunft. Sein Vater, der hebräiſche Dichter Elias Halévy, war ein Deutſcher aus Fürth bei Nürnberg; die Mutter, Julie Meyer, aus Lothringen. Der wahre Name des Vaters war Levy; nach Bekanntmachung des Geſetzes vom Jahre 1807

über die Familiennamen der Juden ſetzte er das Präfixum hal (das arabiſche al), das die Stelle des Artikels vertritt, vor ſeinen bisherigen Namen. Das national jüdiſche Element in Halévy, das (wie bei Meyerbeer) manches Verzerrte und raffinirt Ausgeklügelte erklären hilft, gedieh andererſeits gerade der „Jüdin“ zu eigenthümlichem Vortheile. Die Rolle des Eleazar, vor Allem aber die patriarchaliſche Scene der Oſterfeier tragen ein Gepräge der Echtheit und Wahrheit, das wir ſonſt in Halévy's Muſik nur zu häufig vermiſſen.

Kehren wir zu unſerem „Blitz“ zurück. Es iſt wörtlich kaum zu nehmen, daß Halévy, dieſer peinlich ernſthafte Künſtler, ſich (wie man erzählt) durch eine Wette zu dem Wagſtücke habe beſtimmen laſſen, eine dreiaktige Oper für nur zwei Soprane und zwei Tenore ohne Chor zu komponiren. Immerhin trägt ein ſolches Werk den Stempel eines Problemes, eines Kunſtſtückes auf der Stirne. Dieſe vier Perſonen — doch ich vergeſſe, daß ſie dem Publikum von heute vollkommen fremd, alſo doch zuerſt vorzuſtellen ſind. Lyonel iſt ein tapferer Marine-Officier, der, an der Seeküſte nach Möven jagend, vom Sturme überraſcht und von einem Blitzſtrahle geblendet wird. Eine gefühlvolle junge Dame Namens Henriette, die mit ihrer Schweſter ein Landhaus bei Boſton bewohnt, nimmt den Unglücklichen auf und pflegt ihn aufs ſorgfältigſte. Bald erwacht die zärtlichſte Neigung zwiſchen dem Blinden und ſeiner Pflegerin; aber als Lyonel geheilt zum erſtenmale die Binde abnehmen darf, hält er Henriettens ſchönere Schweſter, Madame Darbel, für ſeinen Schutzengel und fällt ihr mit leidenſchaftlicher Zärtlichkeit zu Füßen. Von Schmerz und Beſchämung überwältigt, verläßt Henriette noch in derſelben Nacht den Ort und betheuert, nicht früher zurückzukehren, als bis ihre Schweſter, die ſie von Lyonel geliebt wähnt, mit dieſem vermählt ſei. Man entſchließt ſich zu der Liſt, Henrietten nach einigen Wochen dieſe in Wirk-

lichkeit niemals beabsichtigte Heirath als vollzogen zu melden, und die Entflohene kehrt zurück. Nachdem die Täuschung noch eine Weile fortgespielt und Alles sich in echten oder fingirten Klagen erschöpft hat, wird Henriette von Lyonel über das Mißverständniß aufgeklärt, das nur sein Auge, niemals aber sein Herz verschuldet habe. Henriette heirathet ihren Lyonel, und Madame Darbel entschließt sich, mit ihrer Hand einen gutmüthigen jungen Burschen, Georges, zu beglücken, der frisch von der Universität Oxford gekommen ist, um auf Befehl seines Onkels eine der beiden Schwestern zu freien.

Die Handlung ist bei aller Einfachheit recht gut erfunden und geschickt geführt; sie leidet nur an der peinlichen Verzögerung des Ausganges. Dichter und Komponist hätten wohlgethan, denselben sehr zu beschleunigen, anstatt nach Henriettens Ankunft das leidige, für den Zuschauer längst gelöste Mißverständniß noch in breiten Lamentationen bis zur hellen Tragik anwachsen zu lassen. Eine auf so dürftige Kunstmittel gestellte Oper geräth in Gefahr, langweilig zu werden, sobald sie lang wird. Halévy's Musik zeichnet sich durch Eleganz, Anmuth und Esprit aus, ganz besonders aber durch eine glänzende technische Gewandtheit. Der Komponist weiß die kontrastirenden Temparamente der handelnden Personen charakteristisch zu zeichnen und den Uebergang von heiteren zu sentimentalen Musikstücken mit Geist zu motiviren. Durch eine gewählte, farbenreiche Instrumentirung belebt er die Monotonie des Soloquartetts, das sich ohne die Unterlage eines Chores, ja ohne die kräftige Stütze einer Baßstimme allein behelfen muß. Der eigentliche musikalische Kern in dieser zierlichen, oft glänzenden Schale ist ziemlich gering. Mit seinem Geschmak und Witz erhält Halévy den Hörer in angenehm angeregter Stimmung; uns mit mächtigem Ruck emporzuheben, sei es durch kräftig sprudelnden Humor oder durch echte Leidenschaft, gelingt ihm kaum. Seinem Talente und seiner Richtung nach

gehört er halb Auber und halb Meyerbeer; er hat Beide mit Vortheil ſtudirt, erreicht aber Keinen an Originalität und Reichthum der muſikaliſchen Erfindung. Wie viel natürlicher und urſprünglicher iſt namentlich Auber in der komiſchen Oper! Halévy wird, ſelbſt da, wo er natürlich und einfach beginnt (was auch nicht immer der Fall iſt), alsbald verzwickt und geſchraubt. Gutzkow erzählt in ſeinen Pariſer Briefen, es ſei ihm in der Oper oft vorgekommen, als ob der franzöſiſche muſikaliſche Genius gerade mit dem Kopfe gegen die Melodie angehen wollte. „Wo wir mit der Stimmlage herabſteigen, ſteigen die Franzoſen hinauf.“ Die Bemerkung paßt in der That auf Halévy. Er hat eine merkwürdige Neigung Melodien gegen ihren natürlichen Wuchs zu biegen, Harmonien und Rhythmen gegen den Strich zu bürſten. Manchmal gefällt er ſich in Stücken von äußerſter Simplicität, aber es iſt eine gemachte Einfalt, die ſich vor dem Spiegel ſtudirt hat. Man denke an die Romanze Henriettens im dritten Akte („Oh, divine harmonie“), an das provençaliſche Lied und die Des-dur-Romanze Lyonel's mit dem von Eleazar ausgeliehenen Ritornell der zwei Oboen. Am glücklichſten ſcheinen mir im „Blitz“ die heiteren Nummern; das erſte Frauen-Duett, noch mehr das darauf folgende Terzett, der A-dur-Satz des Quartetts im zweiten Akte und Aehnliches gewinnen durch ihre feine, graziöſe Beweglichkeit. Eigentliche Komik erſcheint nur in der Rolle des Georges; ſein Entrée im erſten Akte und ſeine Ariette im zweiten ſind von liebenswürdiger, guter Laune. Dieſe Rolle enthält überdies eine der muſikaliſch vortrefflichſten Scenen: das vom Orcheſter reizend begleitete Einſchlafen des Georges vor dem Sturme und das Nahen des Gewitters. Ein mächtigeres Gefühl, eine voller und wärmer ſtrömende Melodie belebt einzig und allein das Liebesduett im zweiten Akte, das auch allerwärts den Erfolg dieſer Oper zumeiſt entſchieden hat.

IX.

„Die Ballnacht.“ (Le Bal masqué.)

Oper von Auber.

(Wien 1877.)

Kein guter Freund war es, oder kein weiser, der dem Hofoperntheater die Wiederaufnahme von Auber's faſt verſchollener „Ballnacht“ anrieth. Die Erfolgloſigkeit dieſer Mühe war leicht vorauszuſehen. Ungleich manchen friſch gebliebenen und noch lange friſch bleibenden Opern Auber's („Stumme von Portici“, „Fra Diavolo“, „Der ſchwarze Domino“) erzielt gerade ſeine „Ballnacht“ heute keine Wirkung mehr. Das liegt zum Theil in der Schwäche und Leerheit der Muſik ſelbſt, alſo in inneren Gründen, zum Theil in der hinzugetretenen überlegenen Konkurrenz des Verdi'ſchen „Maskenball“. „Gustave III., ou: Le bal masqué“ gehört durch ſein Libretto zu den ſpannendſten und lebendigſten Opern Auber's, der Muſik nach zu ſeinen kühlſten, oberflächlichſten. Auber wußte dies und entſchuldigte ſich mit der athemloſen Eile der Arbeit. Als die Proben von „Guſtav“ begannen, hatte Auber kaum die zwei erſten Akte komponirt;

vom December bis zum Februar mußte er die ganze Oper vollenden und instrumentiren inmitten der über Hals und Kopf betriebenen Theaterproben. Er verbrachte den ganzen Tag im Theater und arbeitete die Nächte durch. Für die Große Oper war eigentlich weder Auber's Partitur, noch Scribe's Libretto das Ziel so begeisterter Anstrengungen, sondern die Scenirung des großartigen Maskenballets im fünften Acte. Dieses Ballet verpflanzte den Glanz und den Sturm der berühmten Pariser Opernbälle auf die Bühne selbst und begründete den großen Erfolg der Oper. Seit dem 27. Februar 1833, dem Tage der ersten Aufführung, zog „Gustav III.“ mit seiner Ballnacht das Publikum massenhaft ins Theater. Die Oper hatte sehr wenige Nummern von tieferem Gehalte aufzuweisen; fast schien sie dem Schlußgalopp zuliebe komponirt, wie später der „Dom Sebastion“ von Donizetti wegen des berühmten Trauermarsches. Nur wenige Partien in „Gustav III.“ verriethen das große, glänzende Talent des Komponisten, am meisten noch die graziöse Rolle des Pagen und einige kleine Stückchen im zweiten und dritten Akte.

Alles das unterschätze ich nicht, ja ich habe es, in Kinderträumen befangen, lange Zeit sehr überschätzt, überschätzt bis knapp vor der neuesten Aufführung der „Ballnacht“ im Hofoperntheater. Da zerriß sachte der letzte Schleier von Illusion, welchen die Jugendeindrücke vergoldend darüber gelegt. Wie lange hält noch solche Vergoldung nach in der Phantasie! Wie gläubig hofft man, nicht Alles zwar, aber doch Vieles von dem alten Zauber wiederzufinden in der seit Jahrzehnten verschollenen Oper! Leider machte ich an mir die betrübende Wahrnehmung, daß mich die Musik zur „Ballnacht“ vollständig kalt ließ. Obgleich glückliche Erinnerungen die besten Resonatoren sind, um das Schöne doppelt stark aus jedem veralteten Werke herauszuhören — es wollte nicht gehen. Es ist oft recht heilsam, solche wehmüthige Erfahrung

an ſich ſelbſt zu machen, und zu beobachten, daß nicht blos „die Zeiten" ſich ändern, ſondern die Kritiker gleichfalls. Als Verdi auf daſſelbe Libretto die Oper „Il ballo in maschera" komponirte und dieſe in Wien erſt italieniſch, dann deutſch zur Aufführung kam, fand ich ſie zwar in den leidenſchaftlichen Scenen und dramatiſchen Effekten der Auber'ſchen „Ballnacht" überlegen, erklärte es aber trotzdem für bedauerlich, wenn Auber's Werk verdrängt würde durch Verdi. Heute empfinde ich nichts mehr von ſolchem Bedauern; aus Auber's „Ballnacht" kommend, weiß ich beſſer als je, daß Verdi's Oper nicht blos mit dem Reize des Neuen über das Alte, ſondern mit dem guten Rechte des Stärkeren über den Schwächeren geſiegt hat. In Verdi's „Ballo" lebt eine reichere muſikaliſche Erfindung, eine intenſivere dramatiſche Gewalt, eine glühendere Leidenſchaft. Manches darin iſt roher als bei Auber, Alles aber größer und bedeutender. Der erſte Akt (bei Verdi nicht viel werth) iſt bei Auber von geradezu erſchreckender Leerheit. Wie tief ſteht des Herzogs Entrée-Arie bei Auber unter der erſten Romanze bei Verdi! Der zweite und dritte Akt ſind bei Verdi ohne allen Vergleich kräftiger, muſikaliſch reicher und dramatiſch lebendiger als bei Auber. Nur im vierten Akte (Terzett der drei Verſchwornen) möchte ich der Kompoſition Auber's den Vorzug geben; hier ſiegt die Einfachheit des Franzoſen über das triviale Harfen- und Poſaunen-Pathos des Italieners. Einige flotte Melodien in der Ballnacht („Alte Sybille" und dergleichen) begrüßten wir als gute alte Bekannte, fanden ſie aber ſehr alt geworden. Für die leichte, tändelnde Grazie ſolcher Muſik ſind 50 Jahre eine beträchtliche, kaum länger zu tragende Laſt. Die Achtung vor Auber, den ich liebe, möchte ich ſelbſt zum Scheine nicht verletzen: es galt hier, Oper gegen Oper, Ballnacht gegen Ballnacht abzuwägen, nicht die Tondichter ſelbſt gegen einander. Und auch dieſe Eine Oper, die den Erfolg für ſich hat, Verdi's

„Maskenball“, hat eben zugleich das Glück, fünfundzwanzig Jahre jünger zu sein, als ihre französische Rivalin. Sie ist heute die bessere Oper, im Jahre 1833 wäre sie es noch nicht gewesen, und im zwanzigsten Jahrhundert wird sie es wahrscheinlich nicht mehr sein neben einer neueren dritten.*

Möge man aber den musikalischen Werth von Auber's „Ballnacht“ höher oder niedriger taxiren, die Wiedereinführung dieser Oper ist und bleibt ein Fehltritt auf jedem Theater, welches den Verdi'schen „Maskenball“ im Repertoire hat. Es ist ein Erfahrungssatz, fast so unanfechtbar wie ein Naturgesetz, daß zwei Opern mit demselben Libretto heutzutage nicht neben einander bestehen können und auch nicht gleichzeitig sollen gegeben werden. Verdi's „Maskenball“ hatte hier wie anderwärts die halbvergessene „Ballnacht“ von Auber vollständig verdrängt. Daß man jetzt den Stiel umkehren und eine gewaltsame Restauration vornehmen will, daß heißt die effektvollere, modernere Oper durch die abgesetzte ältere wieder vernichten möchte, ist ein dramaturgischer Unsinn. Vor dieser Wiederausgrabung konnte die „Ballnacht“ wenigstens noch in unseren rosigen Jugenderinnerungen leben; jetzt ist sie erst recht verloren. Die Masken-Galoppade wird sie nicht retten, und der neue pikante Reiz der Hoftracht Loui's XV. ebensowenig. Man spielt nämlich jetzt die „Ballnacht“ in diesem Costüm, gepudert, mit Haarbeutel und Degen. Für jedes tragische oder heroische Drama ist dieses Costüm ein Unglück und zu vermeiden, wo dies nur immer möglich. Dr. Louis Véron, der berühmte Pariser Opern-Direktor, von welchem Auber das (zuerst Rossini zugedachte) Textbuch zur „Ballnacht“ erhielt, erzählt in seinen Memoiren, daß das Costüm dem Eindruck dieser Oper in Paris sehr geschadet habe. „Gepuderte Schauspieler“, sagt Véron, „fühlen sich

* Ausführlicheres über den Verdi'schen „Maskenball“ enthält meine „Moderne Oper“, S. 237. ff.

immer genirt, leidenſchaftliche Gefühle auszuſprechen; die Zierlichkeiten und Koketterien jener Epoche paſſen mehr für das Luſtſpiel. Mademoiſelle Mars, die berühmte Tragödin, beſtätigte das; ſie wollte keine dramatiſche Rolle mehr mit gepudertem Haar ſpielen, weil jede heftige Bewegung Lachen erregen kann, indem ſie eine Wolke von Puder hervorbringt. Die Sänger (in der „Ballnacht") waren alſo zu einer Reſerve und Unbeweglichkeit genöthigt, welche über alle Situationen Kälte verbreitet." Aehnliches war in Wien zu bemerken, ſogar mit einem leichten Stich ins Komiſche: der tapfere Held Reuterholm ſah in ſeiner rothen Weſte und hohen Stiefeln, gepudert und behaarbeutelt einem fürſtlichen Kutſcher bedenklich ähnlich. Da man nun auf dem Theaterzettel die beiden hiſtoriſchen Namen, Guſtav III. von Schweden und Ankarſtröm, geſtrichen und durch frei erfundene Olafs und Reuterholms erſetzt hat, ſo iſt nicht einzuſehen, warum die hiſtoriſche Korrektheit ſich gerade auf das Koſtüm werfen muß, das zur Zeit Guſtav's III. am Hofe zu Stockholm getragen wurde.

Auber's „Bal masqué" ſtellt das Talent und die Geſchicklichkeit des Textdichters Scribe in helles Licht und die Kritik kann bei dieſer wie bei anderen Auber'ſchen Opern gar nicht umhin, gleichzeitig Scribe Aufmerkſamkeit und Anerkennung zu ſchenken. Einige Erinnerungen an Scribe dürften hier Platz finden. Ich habe in Paris von Freunden und Kollegen Scribe's viel über ihn erzählen hören, auch einen intereſſanten Brief von Legouvé über die muſikaliſche Thätigkeit Scribe's einſehen dürfen.

Scribe war gar nicht muſikaliſch; er ſpielte kein Inſtrument und hat ſicherlich niemals eine Geſangslektion gehabt. Trotzdem darf man ihn einen großen muſikaliſchen Erfinder nennen. Er hat nämlich, der Erſte, ja faſt der Einzige, das Genie für jene dramatiſchen Situationen beſeſſen, welche

der Musik neue Wege eröffnen und ihren ganzen Werth erst durch die Musik bekommen. Solche Scenen sind die Schwerterweihe in den „Hugenotten“, die Licitation in der „Weißen Frau“, die Domscene im „Propheten“. Es gab nichts Charakteristischeres als die Art seiner Mitarbeiterschaft mit den Komponisten. Er begeisterte sich an ihnen, um sie wieder zu begeistern. So verschieden die Musiker, für die er schrieb, so verschieden waren seine Gattungen von Operngedichten. Auber's Scribe ist nicht der Scribe des Meyerbeer, und Meyerbeer's Scribe nicht der Scribe des Halévy. Die Individualität eines jeden dieser Tondichter wirkte energisch auf die seinige und gab ihm eine neue Art von Inspiration. Er schuf ihnen Dichtungen nach ihrem Ebenbilde. Freilich hat er, wie alle Librettisten, sich manchmal auch geirrt in der Adresse. Die komische Oper „Der Schnee“ war erst Boieldieu angeboten, bevor sie an Auber gelangte. Aber in der Regel spielte das Naturell desjenigen Komponisten, dem ein bestimmtes Libretto zugedacht war, eine große Rolle in den Conceptionen Scribe's. „Gustave III.“ (die Ballnacht) hatte er für eine breitere, leidenschaftlichere Musik angelegt, als die Auber'sche; ursprünglich war dieses Libretto für Rossini bestimmt, wohlgemerkt für den Rossini des „Wilhelm Tell“. Dieser interessirte sich sehr für den Stoff und erwärmte sich besonders für die Scene im vierten Akte, wo die drei Verschworenen den Namen des Rächers aus der Urne ziehen. Rossini's zunehmende Trägheit ließ diesen wie manchen anderen Plan unausgeführt.

Von Donizetti rühmte Scribe: „er ist der angenehmste von allen meinen musikalischen Mitarbeitern; mit Allem zufrieden, fügt er sich Allem und verlangt niemals etwas.“ Dagegen war Meyerbeer mit gar nichts zufrieden und verlangte immer irgend etwas. Diese Unbequemlichkeit kam übrigens doch dem Poeten wieder zu statten. Meyerbeer, mit seiner rastlos arbeitenden Phantasie, seinem

Streben nach Großartigem, ſeiner Jagd nach dem Unmöglichen, befruchtete die Erfindung Scribe's indem er ſie aufſtachelte; er zwang ſeinen Librettiſten ernſt und nachdenkend zu werden, wie er ſelbſt, und ſo unglaublich war Scribe's geiſtige Elaſticität, daß er wirklich alles Dasjenige wurde, was Meyerbeer nöthig hatte. „Wenn Meyerbeer bei mir eintritt," ſagte Scribe, „ſo bin ich auf Alles gefaßt. Er wird mir vielleicht ſagen: „Was gäbe das für ein ſchönes Duett, zwiſchen einer Roſe und einem Froſch!" Sobald Meyerbeer ſein Libretto in Händen hatte, begann er ſofort es nach ſeiner Art umzugeſtalten. „Ah, cher maitre, was für einen ſchönen erſten Akt haben Sie mir da in der „Afrikanerin" gegeben! Nur möchte ich lieber am Schluſſe ſtatt des Turniers ein Concil!" Und Scribe machte das Concil. Meyerbeer liebte nicht die ſchönen Verſe, ſie ſchienen ihm den Platz zu uſurpiren, der der Muſik gebühre. Der Text zur Gnaden-Arie in „Robert der Teufel" war zuerſt von C. Delavigne in etwas poetiſcherer Diktion verfaßt. Nach zwei Tagen kommt Meyerbeer ganz verzweifelt zu Scribe: „Ich kann darauf keine Muſik finden, das iſt ja ſchon Melodie, Sie ſollen mir das umarbeiten." „Sagen Sie lieber, ich ſoll es umbringen!" rief Scribe lachend und ſchrieb ſein „Gnade für mich, Gnade für Dich" ꝛc. „Das laß' ich mir gefallen!" ſchmunzelte Meyerbeer, „das ſind Verſe, wie ich ſie liebe."

Scribe betrachtete ſich als den Diener, beinahe als den Sklaven ſeines Komponiſten. Was er als alleinige Domäne ſich vorbehielt, war die eigentliche dramatiſche Erfindung; in Bezug auf die Verſe fügte er ſich willig dem Komponiſten. Der Baſſiſt Obin veränderte einmal willkürlich den Text einer Stelle in der „Sicilianiſchen Vesper" und machte damit in der Probe großen Effekt. Nach der Probe eilte er zu Scribe, bat ihn um Vergebung, daß er ſeine Verſe in Proſa aufgelöſt habe und erſuchte ihn, nun ſeine (Obin's) Proſa wieder in

Verſe zu ſetzen. „Ich werde mich hüten,“ erwiderte Scribe, „Ihre Stimme entwickelt ſich am beſten auf Ihrem eigenen Texte; ſingen Sie ihn, ich werde ihn ſpäter für die gedruckte Ausgabe in Verſe bringen.“ Scribe war in dieſem Punkte, wie man ſieht, ganz der Anſicht Boieldieu's, welcher behauptete, daß die Muſiker allein wüßten, ob ein Text muſikaliſch ſei. Eines Abends, auf dem Lande, gab er eine eigenthümliche Erklärung dazu: er öffnete das Fenſter über ſeinem ſchönen Garten, zeigte gegen Himmel und ſagte zu ſeinen Freunden: „betrachtet dieſen ſchönen Mond! Wenn ich nun anfinge zu deklamiren: komm' o Mond und leg' deine Hand auf mein Herze! ſo würde Euch das entſetzlich dumm vorkommen, — wohlan denn, es iſt dumm, aber ſehr muſikaliſch.“

Eugène Scribe war im Jahre 1791 geboren. Mit 18 Jahren ſchrieb er (anonym) ſein erſtes Luſtſpiel. Von da an (1811) bis zu ſeinem Tode (1861), alſo in Zeit eines halben Jahrhunderts, hat Scribe 422 Werke aufführen laſſen: 47 Luſtſpiele und Dramen, 28 große Opern, 95 komiſche Opern, 244 Vaudevilles, 8 Ballete. Der größte Theil ſeiner wichtigeren dramatiſchen Arbeiten, die fünfaktigen Luſtſpiele, die großen Opern, viele komiſche Opern und Vaudevilles ſind von ihm allein verfaßt. Um alles Uebrige vollenden zu können, brauchte Scribe Mitarbeiter und er hat deren 130 gehabt, nämlich 75 literariſche und 55 Tondichter. Es iſt eine vom Neid ausgeheckte, alberne Verleumdung, daß Scribe ſeinen Namen auf Werke geſetzt habe, an denen er nichts gearbeitet. Im Gegentheil beſtätigen alle ſeine Compagnons, daß kein Stück aus ſeinen Händen kam, das er nicht vollſtändig ſelbſt umgeſchrieben hatte. Einer ſeiner Mitarbeiter pflegt ſogar, beſcheiden genug, zu erzählen: „In allen Stücken, die ich mit Scribe gearbeitet habe, iſt nicht Ein Wort von mir ſtehen geblieben.“

Wenn wir das Reportoire der meiſten Opernbühnen

Europas heute durchſehen, was begegnet uns am häufigſten? „Die Hugenotten," „Robert der Teufel," „der Prophet," „die Afrikanerin," „die Ballnacht," „die Jüdin," „die weiße Frau," „Fra Diavolo" u. ſ. w. Lauter Librettos von Scribe! Das allein reicht hin, um die große Wichtigkeit Scribe's für die Opernmuſik augenfällig zu machen und die Lücke, die ſein Tod zurück ließ. —

X.

„Don Pasquale."

Komiſche Oper von Donizetti.

(Erſte deutſche Aufführung in Wien 1879.)

In dem unverwelklich friſchen Kleeblatt der Donizetti'ſchen Luſtſpiele ſteht „Don Pasquale" gleich neben dem „Liebestrank" und geht an friſcher Komik der „Regimentstochter" vor. Wenige dramatiſche Gattungen wurzeln ſo feſt in ihrer heimatlichen Sprache, wie die Opera buffa der Italiener, und unter ihnen wieder dieſer „Don Pasquale", deſſen Geiſt in Wort und Muſik ſo gänzlich italieniſch iſt. Die derbe Komik der Situationen, über deren koloſſale Unwahrſcheinlichkeit uns nur die ſprudelnde Laune italieniſcher Darſteller mit fortreißen kann, die Geſangs-Koloratur, das raſche Parlando in den Arien und den Secco-Recitativen — dies Alles fällt deutſchen Sängern ſchwer. Man erinnere ſich an das geſungene Doppel-Schnellfeuerwerk Zucchini's mit Everardi in dem Duett des zweiten Aktes — wo giebt es deutſche Sänger, die ihnen das nachmachen? Schon die deutſche Sprache mit ihrem ſchweren Tritt und härteren Ge-

füge läßt es nicht zu. Es iſt unberechenbar, wie ſehr italieniſche Buffo-Opern im Deutſchen und durch das Deutſche verlieren, ſelbſt in Händen der tüchtigſten Sänger. Dazu die Unholde von Ueberſetzern! „Don Pasquale" iſt von Heinrich Proch überſetzt. Als erfahrener Muſiker überſetzte er wenigſtens ſangbar, jedenfalls muſikaliſcher, als die neueren Ueberſetzer von „Traviata", Aida" ꝛc. Aber handwerksmäßige Rohheit charakteriſirt ſeine Sprache, eine förmliche Scheu vor jedem gewählten Ausdruck, jeder feineren Wendung. Proch wirthſchaftete zeitlebens mit demſelben Halbdutzend Reimen. Liebe Triebe, Herz Schmerz, Bruſt Luſt bringt er mit großartiger Ungenirtheit auf jeder Seite; hat er einmal „Herzen" geſagt, ſo folgen gewiß — es mag paſſen oder nicht — „Schmerzen" darauf. Als echter Wiener reimt er auch im Don Pasquale: „Auf mein Haupt der Hölle Strahlen, die wie Blitze auf mich fallen!" Man kennt die liebenswürdige Neigung des Wiener Dialekts, die langen Sylben kurz, die kurzen lang auszuſprechen, z. B.: „Er gab ſich für den Sonn der Sohne aus" oder: „Sie hat im Beet noch gebettet". Einen halbwegs poetiſch anklingenden Gedanken im Deutſchen wiederzugeben, nimmt ſich Proch niemals die Mühe; den Anfang der Serenade: „Comm' è gentil, la notte a mezzo april" überſetzt er friſchweg: „Wenn Luna lacht (!) in der duftigen Nacht". Immerhin iſt Proch's „Don Pasquale" noch ein Muſter im Vergleiche zu der hier gebräuchlichen deutſchen Ueberſetzung von Verdi's „Traviata". Die Kritik ſollte jede ſolche Ueberſetzung im Schmucke ihrer ärgſten Sünden an den Pranger ſtellen, damit vielleicht doch allmälig eine größere Sorgfalt auf dieſe wichtige und ſchwierige Leiſtung gewendet und nicht der erſte beſte, ganz unmuſikaliſche Literat mit der Ueberſetzung italieniſcher Opern betraut werde*.

* Alfredo's Trinklied im erſten Akte der Traviata: „Libiāmo, libiāmo ne' lieti calici", muß der arme deutſche Sänger (im Allegro)

Die herrliche Ueberlegenheit der italieniſchen Sprache an muſikaliſchen Reiz geſteht Jedermann zu, der Deutſche wie der Franzoſe, vom Engländer nicht zu reden, deſſen Sprache, nach Viſcher's Anſicht, ein Gott im Lachkrampfe erfunden haben muß. Wohlklingender iſt allezeit der italieniſch geſungene Vers. Trotzdem gibt es Fälle, und ſie ſind nicht ſelten, wo die ſinnliche Schönheit des italieniſchen Wortes irgend einer charakteriſtiſchen deutſchen Geſangs-Compoſition nicht ſo vollkommen entſpricht, wie das Deutſche. In der italieniſchen Ueberſetzung der Weber'ſchen und R. Wagner'ſchen Opern verbreitet der helle Klang dieſer Sprache gleichſam ein ſtarkes, volles Tageslicht über Stellen, wo die deutſchen Worte abſichtlich in Dämmerung weben. Ein deutſcher Komponiſt, der Lenau'ſche oder Eichendorff'ſche Gedichte als wahrhaft Seelenverwandter wiedergibt, wird dieſe Lieder kaum in ita-

auf die ſchauderhaften Worte ſingen: „Auf, ſchlürfet, auf ſchlürfet in durſtigen Zügen!“ — Der F-dur-Satz Violetta's, $^3/_8$-Takt: „Jo sono franca etc.“ lautet im Deutſchen: „Offen und frei muß bitten ich, Anderen euch zu weihen und zu vergeſſen mich, zu meiden; es wird nicht ſchwer euch ſein.“ Die breit und ſtark auf dem Vokal a anhebende Melodie: „Ah, quell' amor!“ wird im Deutſchen mit: „Liebe, ach Liebe, allmächtiges Gottesherz!“ wiedergegeben; auf dem unwillkommenſten Vokal i iſt hier immer das hohe As einzuſetzen. Violetta ſchleudert auf das Eine Wort „gioja!“ eine raſche nach As-dur führende Paſſage: im Deutſchen wird ſtatt deſſen dreimal raſch nach einander geſungen: „In lärmender Fröhlichkeit, in lärmender Fröhlichkeit, in lärmender Fröhlichkeit“. Die Schlußpaſſage, eine ſchnelle Solfeggie blos auf das Wort „volär“ wird im Deutſchen folgenderweiſe gerädert: „Laß' die Luft, laß' die Luft (ſechsmal) ſich frei ergehen!“ Iſt das nicht gräßlich? Solch' zungenverrenkendes Geſchwätz anſtatt eines einfachen „Ah“ oder „Ja“ unter die Roulade! Die ganze Ungeheuerlichkeit dieſer Ueberſetzung würde freilich erſt durch Beiſetzung der Notenbeiſpiele klar werden, auf welche wir hier verzichten müſſen.

lieniſcher Ueberſetzung willkommen heißen. Nicht ſelten werden auch franzöſiſche Opernſtellen durch die Ueberſetzung ins Italieniſche einbüßen, nicht an Klangſchönheit, aber an Charakter und Stimmung. Gounod hat ſich einmal über dieſen Punkt ſehr treffend ausgeſprochen. „Ferne ſei es von mir", ſagt er, „den Glanz und Wohlklang der italieniſchen Sprache zu leugnen; aber iſt denn in der Muſik Alles Glanz und Wohlklang? Die italieniſche Sprache trifft unvergleichlich Alles, was prächtig und bezaubernd iſt im Leben, liebenswürdig in den Empfindungen, glühend, aber etwas oberflächlich in den Leidenſchaften. Wenn der Komponiſt jedoch Anderes beabſichtigt, wenn er das Innige, Wahre und Tiefe der Dinge und der Herzen ſucht, ſo wende er ſich an die franzöſiſche Sprache. Sie iſt minder reich an Farben, aber feiner und mannichfacher in ihren Tinten; ſie hat weniger Roth auf der Palette, aber ſie hat Violett, Lila, Perlgrau, mattes Gold, was die italieniſche Sprache niemals kennen wird. Ein Beiſpiel: In meiner Oper beginnt Fauſt's Arie im Garten mit den Worten: „Salut, demeure chaste et pure!" Im Italieniſchen lautet der Vers: „Dimora casta e pura". Die Worte ſelbſt können nicht treuer überſetzt ſein, aber ihr Klang ſtraft den Sinn Lügen. Casta iſt das Gegentheil von chaste, der volle Accent, der wie eine Rakete aus „casta" los bricht, zerſtört das ganze Myſterium, die Keuſchheit meiner Harmonie. Dies ſchreckliche casta macht zu viel Lärm vor Gretchens kleinem Hauſe und ſtört deſſen Ruhe, während mein beſcheidenes chaste mit ſeinem etwas matten a und dem dämpfenden st die Stille und das Halbdunkel ausdrückt, welche das Abbild von Gretchens Innern ſind. Womit vergleiche ich doch die italieniſche Sprache? Mit einem prachtvollen Bouquet von Roſen, Krokus, Päonien und Rhododendren — dem aber Reſedas und Veilchen fehlen!"

Die Erwägung, daß von vornherein jede deutſche Auf-

führung des „Don Pasquale" durch die Sprache selbst zurückbleiben muß hinter dem Originale, hatte die Direktion des Hofoperntheaters bis zum Jahre 1879 von diesem Versuche abgeschreckt, der übrigens (mit der graziösen Dresdner Coloraturſängerin Schuch-Proska als Gast) gut ausfiel. Die Oper selbst hat man in Wien seit 40 Jahren oft und von den besten italienischen Sängern gehört. Am 14. Mai 1843 dirigirte Donizetti seinen „Don Pasquale" zum erstenmal im Kärntnerthor-Theater. Unzählige mal sang die Tadolini die Rolle der Norina, dann die Artôt, endlich die Patti.

Letztere hat uns gerade mit dem „Don Pasquale", diesem reizenden letzten Ausklang der Opera buffa die angenehmsten Abende bereitet. Niemals zuvor war uns das bösartige Geschöpf mit dem melodischen Namen Norina so liebenswürdig, oder richtiger: so wenig unliebenswürdig vorgekommen. Der Inhalt des ganzen „Don Pasquale" ist bekanntlich nichts anderes, als eine fortgesetzte unerhörte Prellerei eines alten Herrn, der am Ende kein anderes Verbrechen beging, als bejahrt und eitel zu sein. Die junge hübsche Norina nimmt keinen Anstand, unter gleißnerischer Maske sich den Alten förmlich zum Gatten zu erschmeicheln und zu erlügen, blos damit er alle Qualen und Impertinenzen, die sie ihm, nach Abschluß des Kontrakts, sofort zufügt, ihr mit einer erklecklichen Summe abkaufe. Das einzige Motiv, das einen mildernden Schein auf diese Gaunerei werfen könnte, ihre Liebe zu dem armen Ernesto, ist vom Dichter und Komponisten nur sehr schwach accentuirt. Chamisso's Refrain „Katzennatur, Katzennatur!" ist das richtige Motto für den Charakter der Norina. Die Rosine im „Barbier von Sevilla" steht wie eine Heilige dagegen, ist doch sie die Gequälte, die aus Nothwehr, freilich nicht ohne Vergnügen, einen tyrannischen Vormund hintergeht, welcher sein vom Leben abgesperrtes Opfer schließlich auch zu Tode heirathen will. Auch im „Barbier" ist übrigens Rosinens

Liebe zu Almaviva ſchwach betont; der Komponiſt hat dem Figürchen allen erdenklichen Glanz und Esprit, aber keinen Athemzug Gemüth gegeben.

Muſikaliſch befindet ſich Norina ungefähr in gleicher, dramatiſch in viel ſchwierigerer Lage. Gemüth wird keine Sängerin dieſem Charakter einhauchen können, der vom Dichter und Komponiſten gefallſüchtig und herzlos geſchaffen iſt. Was ſie im glücklichſten Fall vermag, iſt, einen kindlich friſchen Ton anzuſchlagen, der die ganze Fopperei mehr als den muthwilligen Einfall eines übermüthigen Kindes erſcheinen läßt, denn als die ausgeklügelte Kriegsliſt einer geriebenen Kokette. Dieſen Rettungsweg hat Adelina Patti ihrer kleinen beweglichen Perſönlichkeit entſprechend eingeſchlagen und mit jener natürlichen Friſche, Anmuth und Kindlichkeit behauptet, welche in ſolchem Fall ein größeres Glück iſt, als aller Kunſtverſtand.

Die treffliche Artôt-Padilla, welche noch 1871 in Wien als Norina aufgetreten, beſaß zu viel Einſicht, um zu überſehen, daß für die Reife und Fülle ihrer Perſönlichkeit nicht ſowohl kindicher Uebermuth, als geiſtige Ueberlegenheit das paſſendere Ausdrucksmittel biete. Und im Ausdruck dieſer geiſtigen Ueberlegenheit dem einfältigen Pasquale gegenüber war ſie nahezu großartig. Sie hielt ſich augenſcheinlich an die dem Libretto zu Grunde liegende Originalfigur, an die „Liſtige Wittwe“ von Goldoni. Die zwei kontraſtirenden Hälften, in welche das Benehmen Norina's zerfällt, waren von beiden Künſtlerinnen durch maßhaltende Grazie möglichſt ausgeglichen. Insbeſondere die Patti hatte die angelnde Koketterie vor dem Kontrakt ebenſo hübſch auf das Allernothwendigſte beſchränkt, wie ſpäter die Tyrannei gegen den gefangenen Fiſch; dort wurden wir nicht durch die Rohheit der Heuchelei, hier nicht durch die Heuchelei der Rohheit verletzt. Den ſchönſten Abſchluß gewann die Patti mit dem entzückenden Vortrag des kurzen Schlußwalzers „La morale in tutto questo“, einer

Nummer, welche den meiſten Sängerinnen ſo wenig lohnend erſcheint, daß ſie dafür den ſog. „Tobolini-Walzer“ oder ſonſt ein Bravourſtück einlegen. Man ſei jung, anmuthig, talentvoll und vor allem natürlich, man habe eine friſche Stimme und eine ausgebildete müheloſe Technik — das iſt „la morale in tutto questo!“

XI.

Der neubearbeitete „Tannhäuſer“ und Der vervollſtändigte „Lohengrin“.

Opern von R. Wagner.

(Wien 1875.)

Im November 1875 gab das Wiener Hofoperntheater Richard Wagner's „Tannhäuſer“ zum erſten Male „nach der neuen Bearbeitung.“ Das Neue derſelben beſteht zunächſt in der bedeutenden Erweiterung und Umgeſtaltung der ganzen Scene im Venusburg (erſter Akt), ſodann in einer Anzahl ſchon in der Original-Partitur enthaltener, aber bisher unaufgeführt gebliebener Stellen. Die neue Venusberg-Muſik wurde bekanntlich 1861 für die Große Oper in Paris nachkomponirt, wo man von Wagner die Einfügung eines Ballets in den „Tannhäuſer“ wünſchte. Er fand dafür im erſten Akt „an dem üppigen Hofe der Venus die allergeeigneteſte Veranlaſſung zu einer choreographiſchen Scene von ergiebigſter Bedeutung.“ Im Zuſammenhange mit dieſer breiten Entfaltung der erſten Scene ſteht auch die neue Reduktion der Ouvertüre. Der Komponiſt hat den ganzen Schlußſatz der-

ſelben kaſſirt und läßt die Repetition des Venusberg-Motivs gleich — bei aufgezogenem Vorhang — die Aktion auf der Bühne begleiten. Dadurch geräth die Ouvertüre mit ihrem weitaus beſten Theile in unmittelbaren Kontakt mit der Scene, und ihr wohlfeiler Spektakelſchluß, der geigenumheulte und -umwinſelte Pilgerchor, bleibt uns erſpart. Daß die Tannhäuſer-Ouvertüre in ihrer urſprünglichen, ſpektakelhaft ausgehenden Form dem Publikum lieber iſt und beliebter bleiben wird, iſt trotzdem leicht zu begreifen. Die Kompoſition der erſten Scene ſprießt faſt durchgehends aus den Motiven der älteren Venusberg-Muſik, die nach allen Dimenſionen erweitert und in dem ſpäteren kombinatoriſchen Orcheſterſtyl Wagner's reich entwickelt iſt. Eigentliche Tanzmelodien, im Sinne unſerer guten und ſchlechten Balletmuſik, treten nirgends hervor; das Ganze rauſcht als freie Phantaſie über alle erdenklichen Themen der Sinnlichkeit in Einem glühenden Lavaſtrom dahin. Die frühere Venusberg-Muſik, das ſinnlich Berauſchendſte und Gewagteſte, was bis dahin auf der Bühne erlebt war, iſt eine bürgerliche Sonntagsunterhaltung gegen dieſes neue Bachanale von Nymphen und Faunen. Solch zügelloſe Entfeſſelung der Begierden, wie ſie hier in den Maſſen-Evolutionen grinſender und ächzender Liebespaare ſich producirt, dürfte ſelbſt für den liberalſten Geſchmack zu weit gehen. Sie iſt geradezu unäſthetiſch. Während dieſes getanzten oder geraſten Wolluſttaumels ſind natürlich alle Inſtrumente in Aufruhr, ſelbſt Kaſtagnetten klappern drein. Einige in den Tanz eingefügte allegoriſche Velleitäten dünken uns keine glückliche Zugabe; theils ſind ſie nicht hinreichend verſtändlich, theils ſind ſie es zu ſehr. Zur erſten Kategorie gehören drei mit den Beinen telegraphirende, dann aber das Geſicht ſchamhaft verhüllende Solotänzerinnen, unter welchen „die drei Grazien“ verſtanden ſein ſollen. Zur zweiten: die Erſcheinung des gewaltigen Schwanes mit beweglichem

Hals und Fittig, welcher eine schmachtend hingegossene Leda immer dringender umschnäbelt. Es wäre an den menschlichen Kourmachern, zu welchen wir die vier im Vordergrunde kankanisirenden Faune mit Bocksfüßen nur ungern zählen, wahrlich genug gewesen.

Nicht blos die Tänze im Venusberg, auch die gesungenen Scenen zwischen Venus und Tannhäuser sind wesentlich erweitert. Voll feiner, geistreicher Züge, interessiren alle diese Zuthaten den Musiker noch speciell durch den neuen, ganz dem „Tristan" und den „Meistersingern" angehörenden Styl, dessen unendliche Melodie hier in die einfachere, ältere Ausdrucksweise Wagner's hineinwächst, ohne sich recht organisch damit zu verbinden. Ob die gegenwärtige weitere Ausführung und Individualisirung der Venus-Rolle dramatisch nothwendig war, scheint uns äußerst fraglich. Frau Venus ist und bleibt eine „Teufelin", die in der früheren skizzenhaften Behandlung Wagner's deutlich genug hervortrat, während sie jetzt, abwechselnd bittend, flehend, drohend, bereuend, allzu menschlich sentimental wird, mehr eine trostlose Donna Elvira in ihrer Sehnsucht nach dem Einziggeliebten, als eine dämonische Allerwelts-Verführerin. Zahlreiche kleine Abänderungen des früheren Materials wecken in dieser Scene die vergleichende Aufmerksamkeit des Musikers, so zum Beispiel die Herabsetzung des Tannhäuser-Liedes um einen halben Ton tiefer, das Akkompagnement seiner dritten Strophe mit nervösen Synkopen statt der früheren gleichen Achtelnoten, die Aenderung des Taktes in „Naht euch dem Lande!", dann in der Melodie der Venus: „Geliebter, komm'!" (drei Viertel statt vier Viertel), welche jetzt schmeichelnde Flöten-Arpeggien umspielen ꝛc. Mit dieser ganz umgearbeiteten, zu mehr als doppeltem Umfange erweiterten Scene im Venusberg ist das „Neue" der jetzigen Bearbeitung beschlossen. Nur wenige kleine, meist glücklich erdachte Details sind neu im weiteren Verlauf der Oper, wie

das verlängerte Vor- und Zwischenspiel des Englischhorns zu dem Hirtenlied und die scharf einschneidende Violinfigur nach Tannhäuser's Ausruf: „Nach Rom!“ im zweiten Finale. Alles Uebrige, was wir in der jüngsten „Tannhäuser“-Vorstellung zum erstenmal hörten, ist nicht neu komponirt, sondern aus der ursprünglichen Partitur durch Tilgung der üblichen, damals von Wagner selbst angegebenen „Striche“ wieder hergestellt.

Richard Wagner gibt uns im 5. Band seiner „Gesammelten Schriften“ ausführliche Mittheilung über die Bedeutung dieser gestrichenen Stellen, deren unverkürzte Wiedergabe er nun „streng fordert“. Die eine Scene habe er dazumal in Dresden wegen einer mittelmäßigen Darstellerin der Venus, die andere wegen des unzureichenden dramatischen Talents seines ersten „Tannhäuser“ streichen müssen; nun jene Ursachen entfallen seien, hätten auch die Kürzungen keinen Sinn und keine Berechtigung mehr. Unseres Wissens haben jene Ursachen in Wien und auf anderen Bühnen überhaupt nicht gewaltet, und der einzige Grund für die Striche war die übermäßige Länge der Oper. Dieser Grund ist aber nicht hinweggefallen. Wir begreifen den Verdruß, welchen ein Autor über die Kürzungen seines Werkes empfindet — er will seine Ideen vollständig realisirt sehen und nicht so und so viel Seiten Partitur umsonst geschrieben haben. Aber verdient nicht auch der Verdruß der Theater-Direktoren einiges Mitgefühl? „Streicht nicht!“ rufen die Opern-Componisten. „Setzt uns nicht in die fatale Nothwendigkeit, streichen zu müssen!“ erwidern die Direktoren. In der That bleibt es schwer begreiflich, wie selbst die gewitzigtsten Componisten durch übermäßige Ausdehnung ihrer Opern immer wieder gegen ihr eigenes Fleisch wüthen. Wird denn irgend eine der großen Opern von Meyerbeer, Halévy oder Gounod unverkürzt gegeben? Nicht einmal in Paris, wo man doch an viel längere

Theater-Abende als bei uns gewöhnt iſt. Wagner gab ein wohlthätiges Beiſpiel, indem er (nach dem „Rienzi") die fünfaktige Oper definitiv aufgab und zur dreiaktigen zurückkehrte. Aber dieſe drei Akte dehnt auch er über die normale Empfänglichkeit ſelbſt des theilnehmendſten Publikums aus. Zwang ihn nicht die Rieſenlänge ſeines „Rienzi" nachträglich ſelbſt die Partitur um ein gutes Drittheil zu kürzen? Nützt es dem Eindruck der „Meiſterſinger", daß bei vollſtändiger Aufführung die Zuhöhrer, todmüde, den ſchönſten Theil des Werkes (die zweite Hälfte des letzten Aktes) kaum mehr zu verfolgen und zu genießen im Stande ſind? Und haben wir nicht ſo eben im neuen „Tannhäuſer" wieder dieſelbe Wahrnehmung gemacht, daß ein anſehnlicher Theil des Publikums ſich nach zehn Uhr entfernte, trotz des Reſpektes vor dem anweſenden Meiſter?

Was die reſtituirten Partien des „Tannhäuſer" betrifft, ſo will uns ihre vom Komponiſten verfochtene Unentbehrlichkeit nicht überall einleuchten. Sei es noch um das wenige Sekunden dauernde lebhafte Nachſpiel zum erſten Finale, ſei es um die dramatiſch motivirten und muſikaliſch wirkſamen Stellen Tannhäuſer's und Eliſabeth's im Finale des zweiten Aktes. Wenn aber Wagner die Weglaſſung auch nur einer von den drei Strophen des Tannhäuſer-Liedes im erſten Akt ſo ſinnlos findet, daß er „weit eher dazu rathen möchte, die Aufführung der ganzen Oper aufzugeben", ſo kann wohl Niemand dieſer ſtarken Uebertreibung beipflichten. Wir haben uns bisher, ohne das geringſte Mißverſtändniß dieſer Scene, vollkommen damit begnügt, das Tannhäuſer-Lied (wohl die banalſte Melodie, welche Wagner je geſchrieben) ſtatt dreimal nur zweimal zu hören. Ebenſo zweifelhaft erſcheint der Gewinn, den Wagner durch die Verlängerung von Eliſabeth's Gebet im 3. Akt uns verſpricht. Dieſer Geſang mit ſeiner unerträglich monotonen Rhythmik und dürftigen Harmonie wirkt,

auf das Doppelte der früheren Länge ausgedehnt, ungemein ermüdend. „Die todesduftige Blume,“ wie Wagner das Pathos der Eliſabeth nennt, entfaltet ſich hier zur todesduftigen Langweile. Man darf nicht vergeſſen, daß dieſem grauen Adagio lauter langſame, ſchwermüthige Muſikſtücke vorangehen und nachfolgen. Unter dieſen Umſtänden ſcheint uns dem Eindruck des dritten Aktes beſſer gedient durch eine beſcheidene Kürzung, als durch das Hinzufügen noch eines Pilgerchors, der, nach der eigentlichen Schlußſcene, auf keine Aufmerkſamkeit mehr zählen kann. Die Vorſtellung des neu bearbeiteten „Tannhäuſer“ währte volle vier Stunden. Wir konnten, ganz objektiv geſprochen, nicht wahrnehmen, daß die neuen oder wiederhergeſtellten Zuſätze einen bedeutenden Eindruck auf die Zuhörer gemacht und dieſe ihre Lieblings-Oper dadurch weſentlich verſchönert gefunden hätten. Uebrigens betont ja Wagner ſelbſt, daß „bei Wiederholungen ſich niemals nachholt, war für das charakteriſtiſche Gelingen einer dramatiſchen Darſtellung bei den erſten Aufführungen unterlaſſen ward.“ „Der erſte Eindruck,“ ſagt er mit ausdrücklicher Beziehung auf dieſe „Tannhäuſer“-Nachträge, ſetzt ſich für das Publikum wie für den Darſteller als etwas Gegebenes, Beſtimmtes feſt, an dem jede Aenderung, ſelbſt zum Beſſeren, in der Folge immer als Störung erſcheint.“ Das Wiener Publikum ſchien in dieſer Empfindung mit dem Meiſter zuſammenzutreffen. Dieſer hat übrigens ſelbſt eine bisher immer und überall geſungene Stelle im Sängerkrieg geſtrichen: die Replik Walther's von der Vogelweide. Sie bleibt jetzt weg, und ſtatt an Walther adreſſirt Tannhäuſer ſeine heftige Duplik gleich an Wolfram mit dem Worten: „O Wolfram, der du alſo ſangeſt, du haſt die Liebe arg entſtellt!“ Der ohnehin ſehr redſelige Sängerkrieg wird aber durch dieſe neueſte Kürzung keineswegs arg entſtellt, im Gegentheil. Von Wagner ſelbſt angeordnet, iſt ſie eine ſehr bemerkenswerthe Anerkennung des Satzes, daß

die Unfehlbarkeit und Unverletzlichkeit sehr langer Opern-Partituren doch nicht unter allen Umständen ein Dogma sei.

Bald nach Wagner's Abreise von Wien hat man die frühere Form der Oper, den „alten" Tannhäuser definitiv wieder eingesetzt, zur lebhaften Befriedigung der Sänger, wie der Zuhörer.

Etwa vier Wochen nach dem vermehrten und angeblich verbesserten „Tannhäuser" brachte am 15. Dezember 1875 das Hofoperntheater — gleichfalls unter R. Wagners persönlicher Oberleitung — den neuscenirten Lohengrin. An diesem Tage waren es hundert Jahre, daß Boieldieu, der Componist der „Weißen Frau" geboren worden. Dieser, von den meisten Opernbühnen festlich begangene Gedenktag ward in Wien ebenso total ignorirt, wie zwei Tage später der Geburtstag Beethovens, welcher sonst regelmäßig durch die Aufführung des „Fidelio" gefeiert wird. Keine Entschuldigung wissen wir dafür, wohl aber eine ausreichende Erklärung: seit vier Wochen waren in Wien alle Gehirne vollständig wagnerisirt. Den Monat November hindurch absorbirte die Vorbereitung zum „Tannhäuser" die ganze Thätigkeit des Hofoperntheaters, im Dezember that es der „Lohengrin". Zwei Opern, deren Berechtigung ebenso unwidersprechlich ist, wie ihr andauernder Erfolg — aber doch zwei alte Opern, die hier auch ohne Wagner's Anwesenheit gut gegeben und fleißig besucht waren. Wenn das bloße Aufputzen und Complettiren zweier Repertoir-Opern einem großen Kunstinstitut so vollständig den Athem verschlägt, daß Alles Uebrige vernachlässigt und vergessen wird, so kann man das unmöglich einen gesunden Zustand nennen. Wagner's persönliches Erscheinen bringt allenthalben einen Geist der Unruhe und des Unfriedens mit, der leicht einen zersetzenden Einfluß auf das heimische Kunstleben übt. Die Anwesenheit des berühmten und genialen Mannes kann uns schmeicheln und geistig anregen, aber nicht schlechterdings

über ernstere Bedenken beruhigen. Seine Persönlichkeit saugt wie ein Schwamm alle musikalische Thätigkeit und Theilnahme auf, entmuthigt die Sänger durch Mißhelligkeiten und Ueberanstrengung, drängt das Publikum in Parteihader und die Direktion in eine schiefe Stellung nebst sehr aufrechtem Deficit. Zu diesen Uebelständen und Opfern steht, meines Erachtens, der Gewinn in keinem richtigen Verhältniß, den uns die Neuerungen im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ gebracht haben.

Die Verschlimmbesserung des alten „Tannhäuser“ haben wir bereits kennen gelernt. Wenden wir uns jetzt zu „Lohengrin“, der, wie gesagt, neu scenirt und zum erstenmale ganz vollständig zur Aufführung gelangte. In dieser Gestalt spielte die Oper von halb 7 Uhr bis gegen 11 Uhr vor einem schließlich todmüden Publikum. Darin allein liegt schon eine Art Kritik der neuen „Vervollständigung“. Sie scheint uns noch viel bedenklicher als jene des „Tannhäuser.“ Der à la Parisienne umgearbeitete „Tannhäuser“ bringt doch einiges wirklich Neue, eigens neu Hinzukomponirte; das ist jedenfalls interessant, mag man es nun schön finden oder nicht. Zum „Lohengrin“ hingegen ist nichts Neues nachkomponirt; man gab ihn blos partiturgetreu mit all den Stellen, welche bisher aus gut praktischen Gründen weggestrichen waren. Man hatte jene Kürzungen vorgenommen, um dem Effekt der Oper zu nützen, wohl einsehend, daß eine drei-, höchstens vierthalbstündige Operndauer so ziemlich die äußerste Zumuthung an die Empfänglichkeit des Hörers und alles darüber Hinausgehende auch ein Verlorengehendes sei. Die Zeitdauer allein macht es freilich nicht aus. Wer hat nicht in Paris an Einem Abend „Richard Löwenherz“ und den „Schwarzen Domino“ oder „Fra Diavolo“ und dazu „Die Regimentstochter gehört, ohne Ermüdung gehört! Etwas Anderes ist es um eine so nervenaufregende, raffinirte, fortwährend in leidenschaftlichen

Superlativen ſchwelgende Muſik, wie dieſer „Lohengrin.“ Selbſt der verlängerte „Tannhäuſer“ wirkt lange nicht ſo ermüdend. Er bietet dramatiſch wie muſikaliſch friſchere Farben, eine wechſelnde Handlung und reichliche Augenweide. „Lohengrin“ hingegen mit ſeinem allerdings einheitlicheren, aber monotonen Styl ermattet uns, wie ein zu warmes Bad. Das weiße Magneſiumlicht dieſer Muſik flimmert uns im dritten Akt bereits ſo ſchmerzlich vor den Augen, daß man den Schluß der Oper, auch in ihrer gekürzten Form, faſt mit Ungeduld erwartet. Obwohl durch langen muſikaliſchen Felddienſt zu robuſter Ausdauer abgehärtet, habe ich mich doch kaum jemals in ſo hingerichtetem Zuſtande befunden, wie nach dieſem „vollſtändigen“ Lohengrin.*

Wie „Tannhäuſer“ hat ſich auch „Lohngrin“ einen feſten Platz auf allen deutſchen Bühnen erobert; er gehört zu den entſchiedenſten Lieblingen unſeres Opernpublikums. Ob der Autor mit dieſem Erfolg zufrieden ſei, iſt eine andere Frage. Denn nimmermehr kann er hoffen, daß die Hörer all den myſteriöſen Tiefſinn und metaphyſiſchen Höhenrauch wirklich im „Lohengrin“ wittern und verſtehen ſollen, den Wagner in ſeiner „Mittheilung an meine Freunde“ darüber offenbart. In dieſer berühmten Broſchüre — vielleicht dem geräumigſten Weihrauchfaß, welches je ein Autor für ſich ſelbſt geſchwungen

* Arthur Schopenhauer, bekanntlich ſonſt das äſthetiſche Orakel Wagner's, ſagt: „Die große Oper iſt, indem ſie ſchon durch ihre dreiſtündige Dauer unſere muſikaliſche Empfänglichkeit immer mehr abſtumpft, an ſich ſelbſt, weſentlich und eſſentiell, langweiliger Natur. Die längſte Dauer einer Oper ſollte zwei Stunden ſein, die eines Dramas hingegen drei Stunden, weil die zu dieſem erforderte Aufmerkſamkeit und Geiſtesanſpannung länger anhält, indem ſie uns viel weniger angreift, als die unausgeſetzte Muſik, welche am Ende zu einer Nervenqual wird.“ (Parerga II. Seite 468).

— bezeichnet Wagner den „Lohengrin“ als den Typus des eigentlichen, einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die Antigone für das griechische Staatsleben es war! Noch tiefer deutet Wagner die politische Symbolik der Elsa: „durch das Vermögen dieses unbewußten Bewußtseins, wie ich es selbst mit Lohengrin empfand, kam mir auch die weibliche Natur zu immer innigerem Verständniß. Elsa, das Weib — diese nothwendigste Wesenäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür — hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.“ Glücklich die „Freunde,“ die das verstehen, aber noch glücklicher Jene, die Wagner's Selbsterläuterungen nie zur Hand nahmen. Denn wem bei einer Aufführnng des „Lohengrin“ all der abenteuerliche Tiefsinn einfiele, den Wagner selbst darüber verlautbart hat, der könnte bei aller Vorliebe für diese Musik unmöglich in andächtiger Stimmung bleiben.

„Lohengrin“ wurde, wie gesagt, zum erstenmal in seiner ganzen Vollständigkeit, gegeben. Von den früher gestrichenen, jetzt neu aufgeführten Stellen wären als auffällig und einigermaßen wesentlich nur zwei zu nennen: die kurze Verschwörungsscene der vier Anhänger Telramund's im zweiten Finale und ein längerer Dialog zwischen dem abschiednehmenden Lohengrin und der ihn zurückhaltenden Elsa in der Schlußscene der Oper. (S. 217 bis incl. S. 231 des Klavierauszuges mit Text). Fragt man, ob diese neue, die Vorstellung um mehr als eine Stunde verlängernde Redaktion des „Lohengrin“ Aussicht auf bleibenden Bestand habe, so gibt uns eine ziemlich zutreffende Antwort Wagner selbst. Bei Gelegenheit der Aufführung von „Lohengrin“ in Bologna schreibt er nämlich „an einen italienischen Freund“, er sei nach lauter unvollständigen Auf-

führungen dieſer Oper auf deutſchen Theatern ein einzigesmal in München dazu gelangt, „Lohengrin" ſeinen Intentionen vollkommen gemäß einzuſtudiren. Hierauf habe es ihn nur verwundert, „daß es dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den Lohengrin ſo oder anders vorgeführt erhielt; ward die Oper ſpäterhin wieder nach der alten Routine gegeben, ſo blieb der Eindruck immer derſelbe". In Wien zeigte ſich keineswegs eine ſo vollſtändige Indolenz; es iſt dem normal organiſirten Publikum nicht „gänzlich gleich", ſondern höchſt erwünſcht geweſen, als die Hofopern-Direktion die neueſte, allzu harte Lohengrin-Haft wieder auf ihr früheres milderes Ausmaß herabſetzte und wie zum „alten" Tannhäuſer auch wieder zurückkehrte zum „alten" Lohengrin. —

III.

Porträt-Skizzen.

I.

Zwei franzöſiſche Tenoriſten.

Roger und Duprez.

(1880.)

1.

Roger und Duprez — neben Adolphe Nourrit die gefeiertſten Tenoriſten, welche die franzöſiſche Oper in den letzten ſechzig Jahren beſeſſen — haben ihr Leben ſelbſt beſchrieben. Vor wenigen Monaten erſchienen „Souvenirs d'un chanteur" von G. Duprez, und ganz kürzlich iſt dieſen „Le carnet d'un ténor" von G. Roger gefolgt. So nahe dieſe beiden Selbſtbiographien in ihrem Stoffgebiete ſich berühren, ſo verſchieden ſind ſie in ihrer Tendenz und Darſtellungsweiſe. Duprez, der, längſt vom Theater zurückgezogen, als rüſtiger alter Herr noch in Paris lebt, ſchrieb ſeine Memoiren in zuſammenhängender Erzählung, und zwar für den Druck, für das große Publikum. Was Roger niederſchrieb und nun von ſeiner Witwe veröffentlicht wird, war nie für den Druck beſtimmt. Es iſt ein Notizbuch (carnet), ein Tagebuch, dem Roger blos zu eigener Freude und Förderung ſeine Erlebniſſe,

ſeine Gedanken und Empfindungen anvertraut hat, wie der unmittelbare Eindruck ſie ihm diktirte. Das gibt dieſen Aufzeichnungen eine wohlthuende Friſche und Wahrhaftigkeit. Wie es in der Regel mit Tagebüchern geht, die, einmal ernſtlich begonnen, uns bald lieb und lieber werden, immer ſorgfältiger und ausführlicher gerathen, vom bloßen Erlebniß immer weitere Kreiſe der Beobachtung und des Urtheils ziehend, ſo ging es auch mit den Aufſchreibungen Roger's. Um ſeine rein perſönlichen Erlebniſſe gruppiren ſich immer dichter und anmuthiger ſeine Bemerkungen über Geſang und Darſtellung, Sänger und Komponiſten, fremde Städte und Menſchen. Alles in jenem freimüthigen, urbanen Tone, welcher den geiſtvollen Künſtler und den liebenswürdigen, gebildeten Menſchen im Leben zierte.

Guſtave Roger, ein Pariſer Kind, iſt am 17. December 1818 geboren. Dieſer „December" machte ihm viel Herzweh in ſpäteren Jahren. „Sie haben mich um ein Jahr älter gemacht!" klagte er mir wehmüthig, als ich im Jahre 1868 ſchrieb, Roger ſei für einen Mann von fünfzig Jahren beneidenswerth jugendlich in Stimme und Erſcheinung. Ich ſchlug dem gekränkten Künſtler in Féti's biographiſchem Lexikon ſein Geburtsjahr 1818 auf. „Ja wohl," ſeufzte Roger, „aber erſt am 17. December! Man hält mich beinahe um ein Jahr älter, und ein Jahr iſt viel in meinem Alter!" Sohn eines Notars, aber Großneffe des Grafen de la Grange, Gouverneurs von Arras, und Neffe des Deputirten Baron Roger, wuchs Guſtav mehr kavaliermäßig als bürgerlich auf. Seiner erſten Erziehung verdankt er die ungezwungene, vornehme Haltung, die ihn im Salon wie auf der Bühne auszeichnete. Zum Juriſten beſtimmt, wurde er nach Beendigung ſeiner Studien im Kollège Louis le Grand zu einem Advokaten in die Praxis gegeben. Der Akten überdrüſſig und voll früher Theater-Paſſion, flüchtet Roger und tritt als Vaudeville-Lieb-

haber auf einer kleinen Bühne auf. Er wird entdeckt, und sein strenger Onkel schickt ihn zu einem Notar in Argentan, wo es gar kein Theater giebt. Da errichtet der junge Roger selber eine Art Theater im Wirthshaus „zum Löwen". Der Theaterzettel mit der Schlußbemerkung: „Man zahlt nach Belieben und erst beim Herausgehen" und der Unterschrift: „Gustave Roger, Directeur" gehört zu den komischsten dieser Gattung. Der Notar wohnte der Vorstellung bei, applaudirte seinem talentvollen Praktikanten und setzte ihn am andern Morgen vor die Thür. Nun wurde Roger nach einem andern Nest, Montargny, geschickt — dieselbe Geschichte. Da gab die Familie endlich nach, und der junge Advokatenschreiber durfte ins Konservatorium eintreten. Nach einem Jahre verließ er es mit zwei ersten Preisen (Gesang und Deklamation) und debütirte 1838 in der Opéra comique als Georges in Halévy's „Blitz". Der Erfolg des erst zwanzigjährigen Sängers war ein entschiedener und seine Karrière damit fest begründet.

Zehn Jahre wirkt Roger an der Komischen Oper. Als er sein Tagebuch beginnt, träumt er bereits von der „Großen". Eine stillschweigende Gegnerschaft und Gereiztheit bildet sich zwischen ihm und seinem Direktor, welcher Roger mit verletzender Gleichgiltigkeit behandelt, um ihn am Vorabend der Kontrakts-Erneuerung billiger zu bekommen. Am Schlusse dieses Engagements übernimmt Roger, der anfangs in Halévy's „Blitz" den Buffo Georges gesungen, die ernste Tenorpartie Lyonel, nach dem berühmten Chollet, für den auch Zampa und der Postillon von Lonjumeau geschrieben waren. Die übertriebenen Lobsprüche, welche Roger in der Generalprobe von Halévy und St. Georges empfängt, thun ihm weh: „Chollet war in seiner Rolle vortrefflich gewesen, und nun verkleinern die Autoren sein Verdienst, um mich zu erheben. Traurige, immer wiederkehrende Wendung der Dinge! Also, wenn ich selbst im Niedergang begriffen

bin, und es kommt ein intelligenter junger Mann mit Stimme und ohne Bauch, so wird man ihm ebenso meine Vergangenheit, meine Reputation unter die Füße breiten, um ihn zu erheben. Aber wie," setzt er mit feiner Selbstbeobachtung gleich hinzu, „stößt diese Reflexion, zu der ich mich doch durch aufrichtigste Freundschaft für Chollet gedrängt glaubte, nicht hart an die Eigenliebe? O Egoismus, solltest du das wahre Triebrad selbst unserer besten Handlungen und Gedanken sein?" Ueberaus wohlthuend berührt die neidlose, warme Anerkennug, mit der Roger von anderen Sängern, insbesondere von seinen Rivalen, den damals gefeiertesten Tenoristen spricht. Die Stimme Mario's nennt er „geradezu unbegreiflich, bezaubernd durch Reiz, Kraft und Leichtigkeit". Einem stimmbegabten, aber durch Effekthascherei verdorbenen Tenoristen in London stellt er zum Muster seinen Kollegen Duprez auf: „unser Aller Muster". Und da er eines Abends ein verunglücktes hohes B gewissenhaft in sein Tagebuch einträgt, fügt er mit schmerzlicher Bewunderung bei: „Wie hat Rubini das wundervoll herausgeschleudert!"

Mit unwiderstehlicher Macht zieht es Roger zur Großen Oper. „Erziehung und Anlage", klagt er, „weisen mich an das Große, und ich bin einem Genre verfallen, das nur eine geringe Stelle in der Literatur einnimmt und gar keine in der Poesie." Seine brennende Begierde, zu großen heroischen Partien überzugehen, macht Roger offenbar ungerecht gegen die französische Opéra comique, deren beste Schöpfungen doch überhaupt das Beste bleiben, was die französische Musik hervorgebracht hat. Ja, seine eigenen Leistungen taxirt er in diesem Augenblicke kaum ganz richtig; denn so bewunderungswürdig Roger als Raoul, Edgar, Fernand auch gewesen, sein Vollendetstes, Individuellstes gab er doch im musikalischen Lustspiel, in der „Weißen Frau", „Fra Diavolo", „Johann von Paris", im „Schwarzen Domino" ꝛc. Den

Anfeindungen und Eiferſüchteleien ſeiner Collegen ſetzt er nur verdoppelten Fleiß, verdoppelten Muth entgegen: „Unbeirrt von ſolchen Spöttern, will ich hoch aufwärts blicken und nur an die Zukunft denken. Ja, man muß Ehrgeiz haben! Wäre Bonaparte ohne Ehrgeiz geweſen, ſo hätten wir keinen Napoleon gehabt.“

Verdi's Opern und die neu-italieniſche Geſangsmethode flößen ihm unverhohlenes Mißtrauen ein. „Die italieniſche Schule“, ſagt Roger, „hat niemals einen beſonderen Ideengehalt beſeſſen, aber ſie ſchrieb gut für die Stimmen und ſchonte ſie. Jetzt trachtet ſie nach tiefer Bedeutſamkeit, ohne ſie zu erreichen, und ruinirt die ſtärkſten Lungen in wenig Jahren. Ich weiß nicht, welche Zukunft der Verdi'ſchen Schule bevorſteht, aber lächerlich bleibt es, wie dieſe Muſik ſich an die höchſten Ideen wagen darf und erhabene poetiſche Schöpfungen wie Macbeth oder Hernani entkleidet, um ihnen eine Neger-Generals-Uniform anzuziehen.“ Ueber die Wechſelwirkung der neueſten italieniſchen Sänger und ihrer Componiſten urtheilt Roger ſehr richtig. „Warum“, meint er, „ſollte der Componiſt weniger faul ſein, als der Sänger? Wenn dieſer leichter eine Wirkung durch die Stimme, als eine Wirkung durch den Gedanken erzielt, ſo wird der Maëſtro ſich die Gedanken ſparen und die nämliche Phraſe wieder und wieder anbringen, die hundertmal den Erfolg eines Sängers gemacht hat“. Roger empfindet einen gerechten Stolz, daß er niemals den Tondichter ſtimmlichen Effekten opfere. Er ſelbſt habe langſam und anhaltend gearbeitet; immer mit Vertrauen in die Zukunft, bei fortwährendem Mißtrauen in die eigenen Kräfte. Unabläſſig iſt ſeine Aufmerkſamkeit auf die Deklamation und Mimik gerichtet. Es iſt bezeichnend, daß Roger einmal irgend ein Drama vom Souffleurkaſten aus anſieht, um in der Nähe genau die Mimik des trefflichen Bouffé zu ſtudiren.

Im Sommer 1847 geht Roger, mit Urlaub von der Komiſchen Oper, nach London zur italieniſchen Saiſon. Hier pflegt er ſein Tagebuch mit beſonderem Eifer und Glück. Im Hydepark und Kenſington ſieht er Alles beiſammen, was reich und vornehm iſt, unter den herrlichſten Bäumen, auf feenhaftem Raſen. Trotzdem ſcheint ihm, daß die Engländer ſich ungefähr anmüſiren wie Maikäfer, denen hinten ein Strohhalm anklebt. „Gewiß haben dieſe Leute irgend etwas, das ſie genirt und was wir nicht ſehen können. Wo? das ſagen ſie uns nicht.“ In Roger lebt ein warmes patriotiſches Gefühl; er liebt ſein Frankreich über Alles. Darum erfaßt ihn eine unbeſchreibliche Wuth, als er, in einem Concerte auftretend, Wellington dicht vor ſich ſitzen ſieht. „Ich hörte die Stimme, die bei Waterloo commandirt hat; ich blickte in die Augen, die den Rücken des Kaiſers geſehen. Singen! Einen Mann ergötzen, den ich hätte vernichten mögen!“ Dennoch bewundert er aufrichtig die Engländer als eine große Nation, die ihre Helden, wie Wellington, zu ehren weiß. Frankreich hingegen, klagt Roger, Frankreich kümmere ſich weder um ſeine Vergangenheit noch um ſeine Zukunft. Es iſt nicht ohne prophetiſchen Inſtinkt, wenn Roger hier ſchmerzlich ausruft: „O Frankreich! Der Wurm, der an dir nagt und dich zu Boden werfen wird, das iſt dein Esprit, oder gerade herausgeſagt, deine prahleriſche Geſchwätzigkeit (blague). Du glaubſt an nichts und ſpotteſt über Alles.“

In London hört Roger zum erſtenmale zwei der berühmteſten Sängerinnen, die Viardot-Garcia und Jenny Lind. Beide wollen ihm anfangs nicht recht gefallen. Die Viardot als Romeo macht ihm den Eindruck eines Dilettanten, der nach gründlichſtem Studium ſeiner Rolle ſich jede Geſte, jeden Seufzer notirt. Er nennt ſie „eine Larve, der das Leben fehlt; eine Camelie, verdammt, vom Duft zu träumen.“ Doch geſteht er gerne, daß dieſe Leiſtung vielleicht ganz anders

gewirkt hätte, wären Stimme und Gesicht der Viardot ebenso schön wie ihre künstlerische Gewissenhaftigkeit. Später gewinnt Pauline Viardot über Roger denselben Zauber, dem kein ihr Näherstehender sich entwinden konnte. Er nennt sie „eine Wissenschaft ohne Pedanterie und die vollkommenste musikalische Organisation." Die Lind hört er zuerst, mit einiger Enttäuschung, als Norma. „Die Casta diva singt sie gut; diese Anrufung des Mondes harmonirt mit ihrem träumerischen deutschen Naturell; aber die Wuthausbrüche des liebenden Weibes, der verrathenen Mutter — nein und tausendmal nein! Das ist klein und verzwickt. Und die Stimme — wie verbraucht!" Allein mit jeder Rolle der Lind wächst Roger's Bewunderung für sie, und mit derselben ihn ehrenden Offenheit gesteht er in seinem Tagebuche den Irrthum des ersten Eindruckes. So schreibt er von Jenny Lind als Lucia: „Eine der größten Künstlerinnen, die zu hören mir je vergönnt war. Ihre in der Höhe bezaubernde Stimme ist leider schwach in der Mittellage — aber welche Intelligenz, welche Erfindungskraft! Sie ahmt Niemanden nach, unabläſſig dreht und wendet sie die dramatische Situation wie die musikalische Phrase. Es sind Züge in ihrer Leistung, die einen Wald- und Moosgeruch ausströmen. Das erquickt inmitten all der sogenannten Talente die nur eine Eigenschaft besitzen: die nette Ausführung. Sie haben die Stimme, aber nicht das innere Feuer." Die Gastspieltour, welche Roger mit Lumley's italienischer Gesellschaft nach Schottland unternimmt, entzückt ihn hauptsächlich um Jenny Lind's willen. „Welches Glück für mich, daß ich diese seltene Frau studiren kann! Da sie sich im Innersten wahr fühlt, ist sie voll Zuversicht und leistet Großes, ohne an die Kritik zu denken. Der Glaube an sich selbst macht ihre Stärke; sie achtet sich und lebt wie eine Heilige. Man möchte glauben, sie halte sich von Gott abgesendet, die Völker durch die Religion der Kunst zu beglücken." Am 3. November 1848 singt Roger

mit der Lind in der „Regimentstochter.“ Im letzten Akt, während des Vorspiels zum Schlußrondo, sagt sie leise zu ihm: „Hören Sie jetzt gut zu, Roger, es sind die letzten Töne, die Sie von mir auf dem Theater hören.“ Roger, ganz bestürzt, konnte nicht glauben, daß sie wirklich, mitten in ihren Triumphen, plötzlich der Bühne entsagen werde. Und doch war es so. „Sie hat das Leben einer Heiligen geführt. Aber man spricht von einem Bischof, der ihr trotzdem Scrupel in den Kopf gesetzt habe. Gott möge ihn richten!“

Durch einen sonderbaren Zwischenfall kam Roger dazu, zum erstenmale den Raoul in den „Hugenotten“ zu singen. Diese Oper war in London zum Benefize der Viardot angekündigt. Mario sagt Mittags wegen Heiserkeit ab. Die Direktion beschwört Roger, den Raoul zu übernehmen. Er hat diese Rolle niemals gesungen, niemals probirt — freilich kennt er die „Hugenotten“ auswendig. Er weiß, daß er um seine Zukunft spielt. Erringt er an dem Abend keinen Erfolg, so wankt seine Stellung an der Pariser Großen Oper, bevor er sie noch angetreten; reussirt er, so ist es ein Triumph. Roger schließt die Augen, wie Einer, der ins Wasser springen will, und — nimmt den Antrag an. Die einzige Bedingung, die er stellt, französisch singen zu dürfen, anstatt italienisch, wird zugestanden, und Roger's Wagstück glückt vollständig. Die allgemeine Bewunderung, welche dieser improvisirte Raoul sich erzwang, hatte zur Folge, daß der ewig zaudernde und suchende Meyerbeer sich entschloß, Roger mit der Rolle des Propheten zu betrauen. Vom Dezember 1848 bis April 1849 wird das kolossale Werk studirt und probirt; Roger und die Viardot (Fides) feiern darin ihre größten Triumphe.

Im Jahre 1849 macht Roger seine erste Kunstreise nach Deutschland. Er lernt seine Rollen deutsch, was seine Landsleute für unmöglich gehalten. Roger entdeckt in sich das Talent für fremde Sprachen und meint nicht ohne Grund,

daß jeder gut organisirte Musiker dieses Talent haben müsse. Er gibt kleine Hülfsmittel an die Hand und räth vor Allem, sich nicht durch die Schriftzeichen erschrecken zu lassen, „deren gothische Spitzen uns von allen Seiten in die Augen stechen.“ Es folgen bald eine zweite, dritte, vierte Reise nach Deutschland; Roger jubelt über die warme Anerkennung, die er in Berlin, Dresden, Frankfurt, Hamburg findet. Er kann sich wie ein Kind freuen mit irgend einem ihm dargebrachten Zeichen der Verehrung und Begeisterung. Nur die Manie der Deutschen für Albums ist ihm gräßlich. In Dresden erhält er von unbekannter — natürlich weiblicher — Hand einen Blumenstrauß mit einem langen, überschwenglichen Gedichte. Er gibt sich die Mühe, das Gedicht ins Französische zu übersetzen; bringt es wirklich in ganz nette Verse, schämt sich dann ein wenig dieser Eitelkeit und beruhigt sich schließlich selbst mit dem allerliebsten Ausrufe: „Mais, bah! on n'est pas ténor pour rien!“

Im Mai 1854 tritt Roger zum letztenmale in der Pariser Großen Oper auf, als Fernand in der „Favorite“. Ueber die Gründe seines Ausscheidens spricht sich das Tagebuch nicht deutlich aus; der berühmte und verwöhnte Künstler scheint, wie so viele seiner Collegen, auf mehr Gold und Lorbeern Anspruch gemacht zu haben, als dem Einzelnen, und sei es der Beste, im festen Engagement zu Theil wird. Er zieht es darum vor, im Auslande von Bühne zu Bühne zu reisen. „Je suis mon maitre!“ sagt er sich mit stolzer Genugthuung.

„Nach der Jagd“ überschreibt Roger das letzte Kapitel seines Tagebuches. Es ist die unglückliche Jagd gemeint, bei welcher sein Gewehr sich zufällig entlud und ihm den rechten Arm zerschmetterte. Roger benimmt sich bewunderungswürdig standhaft und muthig bei diesem Unglücke. Der verstümmelte Arm wird amputirt, ein künstlicher mecha-

niſcher Arm muß ihn vertreten. Einige Monate nach der Amputation ſchreibt er ſchon in ſein Tagebuch: „Denken wir nicht mehr an den verlorenen Arm", und reiſt zu neuen Gaſtſpielen nach Deutſchland. Er entzückt noch mit halben Gliedmaßen und einer halben Stimme durch die Wärme und Feinheit ſeines Vortrages, die Anmuth ſeines Spieles. Als ihm endlich auch die Reſte ſeiner Stimme untreu werden, widmet ſich Roger mit vollem Eifer dem Geſangsunterricht und bildet während ſeiner zehnjährigen Wirkſamkeit am Pariſer Conſervatorium manchen tüchtigen Sänger. Er kränkelte nur kurze Zeit und ſah dem Tode mit Gelaſſenheit entgegen. Guſtav Roger ſtarb in Paris am 12. September 1879. In ihm hat die dramatiſche Geſangskunſt einer ihrer größten und liebenswürdigſten Meiſter verloren.

2.

Als Seitenſtück zu Roger's Buch, etwas dünner an Umfang und Gehalt, präſentirt ſich die Selbſtbiographie von Duprez. Sie wird von deſſen zahlreichen Verehrern gewiß als willkommene Gabe begrüßt werden. Den Reiz des Roger'ſchen Tagebuches erreicht ſie gleichwohl nicht entfernt. Hinter dieſen, am eigenen Wohl und Wehe, am eigenen Thun und Laſſen feſtklebenden Mittheilungen bewegt ſich keine ſo anregende, geiſt- und gemüthvolle Perſönlichkeit wie die Roger's. „Souvenirs d'un chanteur" nennt Duprez ſein Buch. Welche Erinnerungen wären aber einem Sänger wichtiger und theurer, als die an ſeine Bühnenerfolge? Duprez erzählt ſie denn auch mit Vorliebe, freilich auch mit einer naiven Gutmüthigkeit, der man nicht böſe werden kann. Allein ihre volle Reſonanz werden Druprez' „Erinnerungen" doch nur bei jenen Leſern finden, welche den berühmten Tenoriſten ſelbſt gehört haben

und ihren eigenen werthvollen Erinnerungen beizählen. Mir selbst ist es leider nicht so gut geworden; ich habe Duprez gesehen und gesprochen, aber niemals gehört. Es war im Ausstellungsjahre 1867 in einer glänzenden Soirée bei August Wolff, dem Chef der ersten Pariser Klavierfabrik, wo man Duprez vergebens bestürmte, irgend eine Kleinigkeit zu singen. Die Heiserkeit, mit welcher er sein Ablehnen entschuldigte, war keine bloße Ausrede, denn der alte Herr hörte sonst im Freundeskreise noch immer gern seine Stimme und den Applaus der Gäste, beides wie ein Echo aus früheren guten Tagen. Aber etwas anderes Musikalisch-Dramatisches wollte er uns zum Besten geben: ein Marionetten-Theater, das, ursprünglich nur für seine Kinder erdacht und geübt, allmählig in Paris eine erstaunliche Berühmtheit erlangt hatte. Duprez' Sohn Léon und seine Tochter, die treffliche Sängerin Karoline Duprez-Vandenheuvel, stellten in einer Nische des Salons ein kleines Puppentheater mit Decorationen und drei bis vier beweglichen Figuren auf, welche sie sehr geschickt mittelst Schnürchen von oben dirigirten. Sie wählten an diesem Abend den vierten Akt aus Donizetti's „Favorite"; Fernand und Leonore machten die ergötzlichsten, jeder Phrase genau folgenden Bewegungen, während die beiden Geschwister hinter der Scene ihre Partieen mit seinem parodistischen Vortrag sangen. Mann konnte unmöglich etwas Drolligeres erleben; die blasirtesten Gesichter leuchteten vor Heiterkeit, die feierlichsten Rücken krümmten sich vor Lachen. Dieser mit unglaublichem Talent ausgeführte Scherz, anfangs nur in vertrautestem Freundeskreise produzirt, machte bald so viel von sich reden, daß die Familie Duprez ihn vor Napoleon III. und seinem Hof aufführen mußte.

Papa Duprez, auch von dieser kleinsten Opernbühne bereits zurückgezogen, hörte aus einem Fauteuil wohlgefällig zu. Ein kleiner vierschrötiger Mann mit schwarzgrauem Krauskopf,

niedriger Stirn, und breitem Mund, ſo uninteressant und ſpießbürgerlich ausſehend, daß wir ihn für einen reichgewordenen Schankwirth oder Käſehändler gehalten hätten. Erzählte er doch ſelbſt freimüthig, daß eine berühmte Tänzerin der Großen Oper bei der Generalprobe von „Wilhelm Tell“ hinter ihm ausrief: „Was? Das ſoll der neue Tenoriſt ſein, der mit ſo hoher Gage ſtatt Nourrit engagirt wird? Eine ſolche Kröte? Unmöglich!“ Auch mir wollte es bei dem erſten Anblick Duprez' durchaus nicht eingehen, daß dieſe unanſehnliche Figur mit dem derb proſaiſchen Geſichte als Raoul, Edgar oder Fernand das Publikum hinreißen konnte, ein Publikum zumal, das an die poetiſche Erſcheinung Nourrit's gewöhnt war. Und dennoch wiſſen wir, daß es ſo geweſen. Hören wir nur, wie Roger — gewiß kein beſtochener Richter — über Drupez als Othello ſchreibt, noch im letzten Jahre von Duprez' Bühnenthätigkeit (1849): „Duprez hat uns heute Alle elektriſirt. Welche Kühnheit! Welche große Seele! Ein furchtbarer alter Löwe. Wie er ſein Eingeweide dem Publikum ins Geſicht ſchleudert! Denn das ſind nicht mehr Noten, was man hört, ſondern etwas wie die Exploſion einer von Elephantenfüßen zermalmten Bruſt; ſein Blut, ſein eigenes Leben iſt's, daß er vergeudet, um dem Publikum einen jener Bravorufe zu entlocken, den die Römer dem ſterbenden Gladiator ſpendeten. Es erinnerte mich an ein Bild der ſpaniſchen Tortur, ſchrecklich und erhaben. Ja wohl, erhaben! Denn trotz der Ungleichheiten einer mehr noch durch die Leidenſchaft als durch die Zeit zernagten Stimme bewährt er noch immer die große Schule und findet ſelbſt in ſeinen Mängeln die Mittel, ſtylvoll zu bleiben. Wenn dieſer Mann einmal verſchwunden iſt — die Welt wird keinen ähnlichen zu hören bekommen. Amüſirt haben mich wahrlich dieſe Kunſtrichter und kleinen Muſiker, die im Foyer aburtheilen. Sie finden, das Duprez

zu sehr schleppt, daß er den Mund zu stark öffnet, Gott weiß, was sonst noch Alles. Was thut das? Ist es doch flüssiges Erz, was er in diese weitgedehnten Rhythmen gießt, und wenn er den Mund zu weit aufreißt, so zeigt er uns wenigstens ein Herz."

Gilbert Duprez ist 1806 in Paris geboren. Der musikalisch früh entwickelte Knabe genießt den Unterricht des berühmten Institut-Direktors für religiöse Musik, Choron, der ihn zu sich ins Haus nimmt und ihm eine bedeutende Laufbahn vorhersagt. Diese will sich allerdings nicht so schnell eröffnen. Gilbert verliebt und verspinnt sich in allzu frühe Heirathsideen; er wird, um sie abzuschütteln, von seinem Vater für einige Monate nach Italien geschickt. Die gewünschte Wirkung bleibt aber aus, und kaum zurückgekehrt, nimmt der junge Duprez, um heirathen zu können, ein schlechtes Engagement im Odéon-Theater an, welches zu jener Zeit auch Opern gab. Mit neunzehn Jahren debütirt er als Almaviva in Rossini's „Barbier" (1825). Die erste über ihn erschienene Kritik (von Charles Meurice) meldete, daß man, um Duprez' Stimme zu hören, im Souffleurkasten sitzen müsse, und daß Alle, die ihn durch's Perspektiv betrachten, anfangs glauben, das Glas verkehrt vor's Auge genommen zu haben. Das Odéon macht bald darauf Bankerott, und Duprez, der inzwischen geheirathet hat, steht mit Weib und Kind brotlos da. Er giebt einige kaum die Kosten deckende Konzerte in Provinzstädten und erhält endlich ein Engagement bei der Opéra Comique. Als er auch diese Stelle bald verliert, geht er nach Italien und wird nach längerem Warten von Merelli für zweite Partien engagirt. Seine Frau sang gleichfalls zweite Rollen, hat es übrigens auch später zu keiner ersten gebracht. Als Primadonna stand die gewaltige Pasta wie eine Riesin neben dem kleinen Duprez. Diese gefeierte Künstlerin, deren dramatisches Talent Duprez weit höher an-

ſchlug, als ihre Geſangstechnik, hatte für den ſtrebſamen jungen Tenoriſten niemals ein Wort der Aufmunterung. Größere Aufmerkſamkeit erregte Duprez erſt, als er in kleineren Städten, wie Como, Vareſe, Bergamo, erſte Partien ſingen durfte. In Bergamo lernt er Donizetti kennen, der eben ſeinem alten Meiſter Simon Mayer eines von deſſen älteren Werken neu einſtudiren half. Es war die Oper „L'amour conjugale", deren Libretto mit Beethoven's „Fidelio" identiſch iſt. Ueber den gut bayriſchen Italiener Simon Mayer, von dem wir ſtets eine ſehr ſolide Vorſtellung hegten, erfahren wir durch Duprez, daß er regelmäßig ſtark berauſcht zu den Proben kam, in welcher Tugend ihm die übrigen Muſiker treulich nachahmten, was dann immer „un spectacle burlesque" abgab.

Was der Carrière des anfangs mühſam aufſtrebenden Duprez einen plötzlichen Ruck nach oben gab, war Roſſini's „Wilhelm Tell." Bisher hatte Duprez nur als „Tenorino" gewirkt, niemals in ſtarken, heroiſchen Rollen. Da verbreitete ſich in Italien der Ruf von Roſſini's „Tell", der zum erſtenmal 1829 in Paris aufgeführt, aber keineswegs von dem erwarteten und verdienten Erfolg gekrönt war. Demungeachtet ließ der Impreſario Lanari dieſe Oper ins Italieniſche überſetzen, um ſie während der großen Badeſaiſon in Lucca zu geben. Er hatte die abenteuerliche Idee, die Altiſtin Piſaroni für die Rolle des Arnold zu engagiren, was ſelbſtverſtändlich einer barbariſchen Verſtümmelung dieſer Tenorpartie und des ganzes Werkes gleichgekommen wäre. Die Piſaroni war ſehr häßlich und hatte in Paris Mühe gehabt, ihr großes Talent geltend zu machen. Sie trat zuerſt in „Semiramis" auf, und als ſie nach ihrer erſten Phraſe „Eccomi al fine in Babilonia!" (die ſie vom Publikum abgewendet ſang) ſich umkehrte, ging ein Gemurmel des Schreckens durch das ganze Haus. Erſt im Verlaufe der Oper ſiegte ihre Kunſt über den erſten Eindruck ihrer abſtoßenden Geſichtszüge. Da ſie aber in Mailand

nicht die erwartete Anerkennung fand, löste sie auch den Kontrakt mit Lanari, welcher dann in arger Verlegenheit die Rolle des Arnold seinem Tenorino Duprez übertrug. Der erste Akt lag noch vollständig in dessen Sphäre und Vortragsweise, aber er fühlte, daß die leidenschaftlichen Accente in dem großen Terzett des dritten, die heroische Arie des vierten Aktes nicht mit kleinen Stimm-Mitteln bestritten werden könnten, ohne lächerlich zu werden. „Es bedurfte," schreibt Duprez, „der Concentration meiner ganzen Willenskraft, aller physischen und moralischen Kräfte. Wohlan! rief ich mir zu, vielleicht gehe ich darüber zu Grunde, aber mein Ziel werde ich erreichen. Und so fand ich sogar mein hohes C, das später in Paris so viel Erfolg hatte."

Die „Pergola" in Florenz war das erste große Theater, in welchem Duprez eine hochdramatische Rolle, eben den Arnold im „Tell", sang. Und von dem Augenblicke an, da er sich diesem großen Genre auf großen Bühnen hingab, wuchs sein Organ an Kraft und Umfang. Eine solide Gesundheit vorausgesetzt, erklärt Duprez das Singen in großen, weitläufigen Theatern für vortheilhaft, weil es den breiten, kraftvollen Vortrag bedingt und ausbildet. Nicht genug rühmen kann Duprez die kollegiale Freundschaft und Liebenswürdigkeit der Caroline Ungher, mit der er durch zwei Jahre in allen Städten Italiens Donizetti's beliebte „Anna Bolena" sang. Die Ungher hob auch 1832 seine Tochter Caroline Duprez aus der Taufe. Duprez' Erfolg in Donizetti's Opern knüpfte die innigsten Freundschaftsbande zwischen dem Sänger und dem Komponisten. Ausdrücklich für Duprez schrieb Donizetti in Neapel die Rolle des Edgar in der „Lucia" und hat für manche Stelle dieser Partie den guten Rath Duprez' erbeten und befolgt. So sollte ursprünglich die große Sterbescene Edgar's wie jede beliebige andere Opern-Arie schließen; auf den Rath Duprez' ließ Donizetti das Hauptthema von den

Violoncellen wieder anſtimmen und dazu Edgar's Klagen in ſchluchzend abgeriſſenen Tönen verhauchen. Von verſchiedenen drolligen Bühnenerlebniſſen Duprez' ſei hier nur eines erwähnt, als ein Beiſpiel von dem, was oft heimlich auf der Bühne vorgeht, während das Publikum unten vor Rührung zerfließt. Duprez ſingt in Donizetti's „Parisina" ein Liebes- und Abſchiedsduett mit der Ungher. Als zärtliches Andenken hat er ſich in dieſer Scene ihr Schnupftuch auszubitten. Pariſina reicht es ihm, er drückt es ſtürmiſch an ſeine Lippen — o weh, ſie hatte hineingeſpuckt! Ein Ausruf, ſo etwas wie „Schweinnigl!" entfährt ihm, und die Beiden ſingen ſchwärmeriſch in den gefühlvollſten Terzen weiter.

Nachdem Duprez mehrere Jahre erfolgreich in Italien geſungen hatte — zuletzt 1836 in Neapel mit der Malibran — kehrte er voll Zuverſicht nach Paris zurück, wo er auch bald, von Halévy und Roſſini unterſtützt, ein vortheilhaftes Engagement bei der Großen Oper erhielt. Nur die Rollenzutheilung machte in dem Contract einige Schwierigkeiten. Der gefeierte Tenoriſt Nourrit ſtand damals im ausſchließlichen Beſitz des ſchönen, von ihm „creirten Repertoires". Nur zwei Opern daraus waren, obwohl erſt einige Jahre alt, beinahe in Vergeſſenheit gerathen; die „Stumme von Portici" und „Wilhelm Tell". Mit dieſen zwei Rollen wollte ſich Duprez für den Anfang begnügen und verlangte nur, daß alle großen Tenorpartien in künftigen neuen Opern zwiſchen ihm und Nourrit redlich getheilt werden ſollten. Da erklärte Nourrit plötzlich, die Pariſer Oper verlaſſen zu wollen. Er gab ſeine Abſchiedsvorſtellungen und gleich darauf Duprez ſeine Antrittsrolle: Arnold im „Tell". Es war am 17. April 1837. Sänger, Muſiker, Choriſten, Alle betrachteten Duprez mit ſcheelen Blicken. In Thränen zerfließend, mit dem Ausruf: „Geh', geh' zur Schlachtbank!" entläßt ihn ſeine geängſtigte Frau. Ihm ſelbſt, der in Italien keine Furcht

gekannt, ist diesmal nicht geheuer zu Muthe. Er hat keine Freunde im Saale, und gleich bei seinem Auftreten erregt er durch die enorm hohen Stiefelabsätze, welche seinem Wuchse nachhelfen sollten, allgemeine Heiterkeit. Noch in den ersten Scenen weiß er in seinem Angstgefühle selbst nicht, ob er gefallen oder mißfallen habe. Aber nach der mit ganzem Feuer gesungenenen Stelle „O Mathilde!" reißt ein Sturm von Beifall ihn glücklich aus jedem Zweifel. Auf Meyerbeer's Wunsch studirt er die „Hugenotten"; es ist die sechzigste Vorstellung dieser Oper, in welcher Duprez zum erstenmal den Raoul singt. „Glauben Sie", fragt ihn Meyerbeer bedenklich, „daß die „Hugenotten" es auf achtzig Vorstellungen bringen werden?" — „Ohne Zweifel", antwortete Duprez, „das Werk erfreut sich allgemeiner Gunst und trägt viel Geld ein." — „Gleichviel", erwidert Meyerbeer; „ich möchte trotzdem wetten, daß die „Hugenotten" nicht achtzig Aufführungen erleben." Und er wettet mit Duprez um den Betrag seiner Tantièmen für diese zwanzig Vorstellungen. Natürlich gewinnt Duprez die Wette und streicht eine hübsche Summe ein. Er erzählt das Geschichtchen als ein charakteristisches Beispiel, wie sehr es Meyerbeer verstand, den Eifer der in seinen Opern beschäftigten Künstler anzuspornen, und wie wenig er dabei seine Geldbörse schonte.

Zu Anfang des Jahres 1838 erscholl die Kunde von dem tragischen Selbstmorde Nourrit's, der sich in Neapel vom drittem Stockwerke seiner Wohnung herabgestürzt. Einige Mißfallenszeichen im Publikum, die ihn an seiner Kunst, seiner Zukunft zweifeln machten, hatten den höchst reizbaren und ehrgeizigen Künstler zu dem entsetzlichen Schritte getrieben. Man hat, um sich letzteren zu erklären, auch den Namen Duprez' eingemischt, von dem sich Nourrit angeblich in der Gunst der Pariser verdrängt glaubte. Was Alles in dem leidenschaftlich erregten Herzen Nourrit's zuletzt vorgegangen,

wer kann es wiſſen? Aber, daß das Benehmen Duprez' gegenüber Nourrit ein durchaus loyales und tadelloſes geweſen, das ſtellen die Memoiren des wackern Mannes außer jeden Zweifel.

Verdi's „Jeruſalem" (franzöſiſche Bearbeitung der „Lombardi alla prima crociata") war die letzte neue Oper, in welcher Duprez ſang. Nach zwölfjähriger Wirkſamkeit an der Großen Oper verließ er im Jahre 1849 dieſe Bühne. Es kränkte ihn, daß Meyerbeer, im Begriffe, ſeinen „Propheten" auf die Bühne zu bringen, nach einem „neuen" Reizmittel ſuchte und den jüngern Roger für die Titelrolle auserwählte. Doch geſteht Duprez einſichtsvoll genug, er ſelbſt habe gefühlt, daß die Friſche ſeiner Stimme und jene Biegſamkeit, die ſie durch zwanzig Jahre beſeſſen, ſich vermindere; daß von den Eigenſchaften ſeiner Jugend ihm nur die Kraft geblieben war, aber ein begrenzteres, ſchwerfälligeres, weniger glänzendes Organ. Der Moment ſchien ihm gekommen, wo er der Bühne mit Ehren entſagen konnte und ſollte. Er beſchließt, ſich fortan der Ausbildung junger Talente zu widmen, vor Allem aber ſeiner unwiderſtehlichen Neigung, zu komponiren. Was Duprez' Kompoſitionen betrifft, von denen er mit leidenſchaftlicher und leidvoller Umſtändlichkeit ſpricht, ſo iſt dies ein wahres Unglückskapitel, welches darauf hinausläuft, daß immer eine ſeiner Opern wegen ſchlechter Aufführung durchgefallen oder eine andere, trotz ihres Werthes, gar nicht angenommen worden ſei. Glücklicher als mit ſeinen Kompoſitionen war Duprez mit ſeinen Schülern. Am Konſervatorium hatte ſeine Thätigkeit freilich keinen langen Beſtand, weder unter Cherubini's, noch unter Auber's Direktion. Duprez ſchien ſich ſchwer zu ſubordiniren, begab ſich häufig ohne Urlaub auf Reiſen und fand ſich ſchwer beleidigt, als eines Tages das Miniſterium ſolchen Unregelmäßigkeiten durch eine allgemeine Verordnung zu ſteuern verſuchte. Duprez nahm ſeine Entlaſſung, da er ſich „noch zu jung und that-

kräftig fühle, um ſeine Freiheit preiszugeben". Er errichtet nun ſelbſt eine Privat-Geſangſchule und giebt mit ſeinen Eleven Opernvorſtellungen in der Provinz. Die bedeutendſte von ſeinen Schülerinnen iſt, neben ſeiner Tochter Caroline Duprez, Madame Miolan-Carvalho, welche im Jahre 1849 zum erſtenmale in Paris auftrat und daſelbſt heute noch (1883) Gretchen, Julia, Ophelia und andere jugendliche Hauptrollen ſingt. Duprez ſelbſt ſang natürlich in den genannten Provinzvorſtellungen noch mit, am liebſten den Edgar neben ſeiner Tochter als Lucia. Das Heimweh nach der Bühne iſt eine wahrhaft ſchmerzliche Krankheit einſt gefeierter Sänger und weder durch Alter noch durch Unglück ganz zu kuriren. Einige glückliche Jahre verlebt der alternde Künſtler noch auf ſeiner ländlichen Beſitzung in Valmondois, wo die Gemeinde ihn ſogar zu ihrem Maire erwählt. Nicht erſpart bleibt ihm die bittere Wahrheit von Goethe's Ausſpruch: „Lange leben heißt Viele überleben." Raſch nacheinander ſieht er ſeine beſten Freunde, ſeine geliebte Gattin und ſeine hochbegabte Tochter Caroline ſich durch den Tod entriſſen.

Gilbert Duprez hat ſein vierundſiebzigſtes Jahr erreicht und lebt gegenwärtig ganz zurückgezogen in Neuilly bei Paris. In dieſer ländlichen Einſamkeit, nur mehr umgeben von den Bildern einer glücklichen Vergangenheit, hat er ſeine Erinnerungen geordnet und niedergeſchrieben. Sie klingen wohlthuend aus in einem Accord ſchöner Dankbarkeit und beſcheidenen Selbſtgefühles. „So gering auch heute mein Vermögen iſt," ſchließt Duprez ſeine Memoiren, „und ſo beſcheiden meine Lebensweiſe, ich fühle mich doch glücklich durch das Loos, das mir auf Erden beſchieden war, und ſegne den Himmel, der mich in einer Epoche geboren werden ließ, wo es mir möglich wurde, mir nach Maß meiner Fähigkeiten einen Namen zu erringen, deſſen man freundlich gedenkt."

II.

Chriſtine Nilsſon und Faure.

(Wien 1878.)

Chriſtine Nilsſon iſt ſeit mehr als einem Decennium diesſeits wie jenſeits des Oceans als ebenbürtige Rivalin der Patti gefeiert. Sie hat dieſe Höhe nicht ſo leicht, nicht ſo raſch erſtiegen, wie ihre italieniſche Nebenbuhlerin. Die kleine Adelina, aus einer Künſtlerfamilie ſtammend, war unter Opernmelodien und Theaterkoſtümen aufgewachſen und ſang ſchon als vierzehnjähriges Mädchen in Newyork öffentlich mit größtem Erfolg. Anders unſere ſchwediſche Sängerin. Im ſelben Jahre wie die Patti geboren (1843), kam Chriſtine Nilsſon als das achte Kind eines Bauern in dem Dorfe Huſſaby, Provinz Smaland, zur Welt. Der Vater, der mit Hilfe ſeiner Familie den Boden bebaute, machte Sonntags auch den Vorſänger in der lutheriſchen Kirche und lehrte Chriſtinen die Noten. Leſen und Schreiben lernte das Kind in der Dorfſchule; größer geworden, wurde ſie bei der Feldarbeit und in der Hauswirthſchaft beſchäftigt. Ihr Bruder Carl, ein paſſionirter Geiger, entdeckte zuerſt die ſchöne Stimme ſeiner Schweſter und nahm ſie bald mit, wenn er als

Muſikant auf Märkte und Hochzeiten zog. Dort ſang ſie an ſeiner Seite ſchwediſche Volkslieder. Auf ſolch' einem Jahrmarkte (zu Ljungby) führte der glückliche Zufall einen angeſehenen Kunſtfreund aus der Hauptſtadt, Herrn v. Thornechjelm, herbei. Entzückt von ihrer Stimme, ihrem Ausdruck, ihrem offenen, kindlichen Weſen, erbat er ſich von Vater Nilsſon die Erlaubniß, für die Ausbildung des Mädchens ſorgen zu dürfen. Zwei Jahre verweilte nun Chriſtine in einem Penſionat zu Gothenburg, erhielt da die erſten Geſanglektionen, trieb dann in Paris drei Jahre lang mit raſtloſem Eifer Geſangſtudien unter der Leitung von François Wartel und beſtand endlich am Theater lyrique ihr erſtes Debüt am 27. Oktober 1864 als Violetta („Traviata") ihr zweites als Königin der Nacht in der „Zauberflöte". Die Bravour und Reinheit, mit welcher die Debutantin die hohen Stackatoſtellen und Paſſagen dieſer Rollen bewältigte, wirkten wie ein Blendwerk. Erſt 1868 wurde ſie in der Großen Oper engagirt, um die Ophelia in „Hamlet," der neuen Oper von Ambroiſe Thomas, zu ſingen. Von da an datirt der europäiſche Ruf der Nilsſon.

Mit der „Ophelia" eröffnete Chriſtine Nilsſon auch ihr Gaſtſpiel im Wiener Hofoperntheater. Gleich ihr Erſcheinen wirkte einnehmend wie die glücklichſte Vorbedeutung. Hohe ebenmäßige Geſtalt, ein edles, feingeſchnittenes Antlitz, aus dem zwei große ſtahlblaue Augen bald rührend blicken, bald leidenſchaftlich aufleuchten, die Haltung aufrecht, ruhig, alle Bewegungen harmoniſch. Jetzt öffnet ſie den Mund mit ſeinen perlengleichen Zähnen und flüſtert die erſten Töne des Duetts mit Hamlet. Es gibt kaum in irgend einer Oper ein ſo unſcheinbares Entrée der Primadonna, als das Opheliens im „Hamlet"; ja ſtreng genommen bilden für ſie die ganzen drei erſten Akte nur Ein unſcheinbares und undankbares Entrée zum vierten Aufzuge, der zuerſt ihrer muſikaliſchen und dramatiſchen Kunſt volle Entfaltung geſtattet. Allein ſchon

jenes kleine Eingangsduett verrieth die echt künſtleriſche Individualität der Nilsſon. Man kann es nicht anſpruchsloſer und ſchlichter vortragen, aber auch nicht überzeugender, inniger. Ihre Stimme, ein hoher Sopran von hellem, offenem Klange und wunderbarer Ausgeglichenheit, beſitzt keine imponirende Gewalt, heute nicht einmal den ſüßen Reiz der Jugendfriſche, ſchmeichelt ſich aber mit weichen, reinen Flötentönen unwiderſtehlich in Ohr und Herz. Ein leichter Schleier ruht über den mittleren Tönen, ähnlich wie bei Jenny Lind, mit welcher die Nilsſon nicht blos die Landsmannſchaft, ſondern den Grundzug ihres muſikaliſchen Charakters gemein hat. Wir lieben dieſen zarten, matten Duft, der meiſtens auf jenen Organen liegt, die eine empfindungsreiche Innerlichkeit im Geſange auszuſtrömen berufen ſind.

Im zweiten Akt hat Ophelia nur Ein Geſangſtück; die Nilsſon hielt die beiden Strophen deſſelben, — die erſte vor Hamlet's Eintritt, die zweite nach demſelben — mit geiſtreicher Feinheit auseinander und fand dann für den Schmerz über Hamlet's Entweichen den einfachſten und rührenſten Ausdruck. Der einfachſte und rührendſte Audruck — das iſt der Talismen, durch welchen die Nilsſon uns immer und überall gefangen nimmt, auch wo der Komponiſt ihr durch keinen Effekt zu Hilfe kommt. Ihre Aktion beſchränkt ſich auf das Nothwendige, aber dieſes iſt mit wunderbarem Inſtinkt erfaßt und vollſtändig wiedergegeben. Ueberraſchend ſchön und wahr, dabei ihr allein angehörend, iſt die Auffaſſung des Terzetts im dritten Akt. Durch die vernichtende Mahnung Hamlet's: „Geh' in ein Kloſter!", wird Ophelia zuerſt gegen den Abgrund des Wahnſinns gedrängt; hier ſchon deutet die Nilsſon das Herandämmern der Geiſtesnacht an, welche Ophelien im vierten Akte umfangen hält. In der großen Scene des vierten Aktes entfeſſelte Chriſtine Nilsſon die ſchönſte Art von Virtuoſität, welche wir in ſo tragiſcher Situation uns denken können: eine

Virtuoſität, die man nicht merkt, eine Bravour, die man vergißt ob der tiefen Empfindung, worin jede Note getaucht iſt. Wer nach manchen Berichten nur eine große Virtuoſin erwartet hatte, fand jetzt — eine große Künſtlerin. Die einzelnen, anſcheinend blos der Bravour gewidmeten Koloraturſätze und -Sätzchen wußte ſie durch bezeichnendſte Mimik, Aktion und Tonfärbung dramatiſch zu motiviren — ſie quollen aus Ophelia's Seele, nicht blos aus ihrer Kehle.

Wir ſahen bald nachher Chriſtine Nilsſon als Margarethe in „Fauſt" und als Valentine in den „Hugenotten". Daß ſie als die lieblichſte Verkörperung Gretchens in Gounod's „Fauſt" uns entgegen treten werde, ließ ſich nach ihrer Ophelia vorherſagen. Und ſchon ihre erſte Erſcheinung im Zauberſpiegel war von ſchönſter, entſcheidender Vorbedeutung für die ganze Rolle, beinahe eine Art ſtummer Ouvertüre, welche den Charakter der einzuleitenden Oper und ihre Hauptmomente ankündigt. In ihrem anſchmiegenden weißen Kleide vor dem Spinnrad ſitzend, iſt ſie das ideal echte Gretchen; und nicht als regungsloſe Wachsfigur, wie ſonſt üblich, erſcheint ſie hier dem entzückten Fauſt, ſie ſpinnt und dreht das Rädchen, von dem Ausdruck ungetrübten Friedens zu nachdenklichem Sinnen und tiefer Traurigkeit übergehend. Die Begegnung mit Fauſt im zweiten Akt wollte uns nicht recht befriedigen: ſie war zu vornehm, zu gefaßt und erhielt durch das langgezogene Gis in der Schlußphraſe einen Anhauch von ruhiger Ueberlegenheit, welche zu unſerem deutſchen Gretchenbild nicht ſtimmt. Durch das elegante Franzöſiſch, mit dem ſie die deutſche Anſprache Fauſt's beantwortete, mußte dieſer Zug noch mehr hervortreten. Man darf nicht vergeſſen, daß von Goethe's Gretchen manche Charakterzüge in dem Operntexte ganz fehlen und die übrigen vielfach modificirt erſcheinen durch das Medium franzöſiſcher Muſik. Deutſche Sängerinnen, welche das Goethe'ſche Drama oft darſtellen geſehen, wiſſen auch in der

Oper das Naive, Bürgerliche, Realiſtiſche Gretchens mehr hervorzuheben, „einer Seele, deren Einfalt nicht ſalzlos iſt," wie Viſcher hervorhebt. Die Lichtgeſtalt der Nilsſon hat aber in ihrer Weiſe auch Recht; wir möchten den leichten Heiligenſchein nicht anfechten, der ihr Gretchen von Anfang bis zu Ende umſchwebt. Zu den vollendetſten Leiſtungen der Nilsſon gehört die Schmuckſcene, ſie ſtrahlt von reizendſten Geſangsdetails, die, den Worten ſich eng anſchmiegend, nirgends kokett vordrängen. Ueberraſchend gelingt ihr in Ton und Miene die Verbindung von leichtem Schrecken und geheimer Freude über den Schmuck. Die Liebesſcenen ſingt ſie überaus keuſch und innig; ſchon auf ihren erſten Tönen liegt das Morgenroth zärtlicher Schmerzen. In der Domſcene verſinnlicht ſie die ringende Troſtloſigkeit Gretchens vor dem Madonnenbild mit ergreifendem, dabei ſtets maleriſch ſchönem Geberdenſpiel. Sie verharrt aber nicht durchwegs in Verzweiflung; ſtellenweiſe beruhigt ſich ihr Aufruhr durch das Bewußtſein innerer Schuldloſigkeit, und ſie ſingt die C-dur-Stelle mit dem Ausdruck kräftigſten Gottvertrauens, bis ſchließlich der Anblick Mephiſto's ſie niederwirft. In Paris wird dieſe Scene richtiger und poetiſcher ſo gegeben, daß Gretchen den böſen Geiſt, der, von ihr ungeſehen, ganz nahe hinter einem Pfeiler ſingt, beim Hinausgehen erblickt. Der Anblick des unbeweglich an dem Pfeiler lehnenden Mephiſto wirft ſie nieder, ohne daß er, wie bei uns, ſein brutales „Sei verflucht!" ihr direkt ins Geſicht ſchleudert. In der Kerkerſcene markirt die Nilsſon den Wahnſinn Gretchens nur wenig und mildert ihn zu einer traumartigen leichten Trübung des Bewußtſeins, das ſie beim Eintritt Mephiſto's vollſtändig wiedergewinnt. Wir wollen dieſe Auffaſſung der Nilsſon durchaus nicht als die ſchlechtweg oder allein richtige vertheidigen, haben wir doch von bedeutenden Künſtlerinnen die Scene weit greller und doch auch überzeugend wahr ſpielen

sehen. Aber die Darstellung der Nilsson fließt nicht blos aus ihrem obersten ästhetischen Prinzip, daß Häßliche, Verzerrte überall zu mildern, so weit es nur die dramatische Wahrheit erlaubt, sondern auch aus ihrer eigenthümlichen und stylvoll durchgeführten Auffassung der ganzen Rolle. Ihr ist das Gretchen der Schlußscene bereits ein mit Gott versöhntes, halb schon dem Himmel angehörendes Wesen, dessen geistige Störung nicht grell und nicht bis ans Ende vorherrschen darf. Wer so lange, zusammenhängende, innige Gebete spricht, wie Gretchen in der dreimal sich steigernden Strophe „Anges purs!“ (wieder eine bedeutende Abweichung Gounod's von dem Goethe'schen Original), der ist nicht mehr wahnsinnig. An realistischem Detail und Theater-Effekt ist die Kerkerscene der Nilsson zu übertreffen, da ja für die höchsten Kraftstellen auch ihr Organ nicht völlig ausreicht, aber ihre verklärende Darstellung des Ausganges schließt, harmonisch zum Anfange zurückdeutend, das Ganze zu einem idealen Ring.

In Christine Nilsson begegnet uns die seltene Erscheinung einer aus innerster Ueberzeugung heraus schaffenden, immer wahren und reinen Künstlerin. Das verhindert nicht, daß diese holde Eigenart nicht allen Aufgaben gleich günstig entgegenkommt, ja daß der Umkreis dessen, was sie vollendet zu verkörpern vermag, ein begrenzter ist. Aussehen, Stimme, Temperament der Nilsson schließen sie zwar nicht aus von hochdramatischen Rollen, sie werden aber unzureichend, wo durch Gewalt der Stimme und ungestüme Leidenschaft entscheidend zu wirken ist. Dies ist der Fall in Meyerbeer's „Hugenotten.“ Schon in dem ziemlich eng gezogenen Rollenkreise der Jenny Lind bezeichnete Valentine den Punkt, wo der vollendetsten Virtuosität und edelsten Empfindung nicht mehr die volle Wirkung antwortete. Auch die Valentine der Nilsson ist ein seelenvolles, fein ausgeführtes Bild, das aber mit lauter lichten Farben gemalt scheint. Wo der Gegenstand ein brennendes Dunkelroth, ein

mitternächtiges Schwarz erheischt, da versagt auch die höchste Kunst eines Malers, auf dessen Palette gerade diese Farben fehlen. Wir haben Sängerinnen, welche die Kunst der Nilsson nicht entfernt erreichen, gerade die Valentine mit ungleich packenderer Wirkung singen hören. Der überwältigende Liebesdrang und all die heroischen Entschlüsse, die aus Valentinens ungeheuren Erlebnissen wie Feuersäulen aufsteigen, sie verlangen eherne Stimmen und ein bis zur Rücksichtslosigkeit leidenschaftliches Spiel. Die Wiener zumal sind so sehr gewöhnt, diese Rolle von stimmgewaltigen und passionirten Sängerinnen zu hören, daß sie sich hier eher mit dem Hohlspiegel der Uebertreibung befreunden, als mit einer mild und maßvoll abschwächenden Darstellung.

Die charakterisirende Kunst, mit welcher Christine Nilsson die verschiedenen Rollen trennt, ist uns nicht so wesentlich und werthvoll erschienen, wie das Gemeinsame, das sie zusammenhält; dramatisch: die Grazie und seelenvolle Bescheidenheit des Spiels; musikalisch: die vollendete Schönheit des Gesanges. Mag sie Gretchen oder Ophelia sein, bewegt von Freude oder von Leid, stets ist es ein vollendetes Singen, das von ihren Lippen strömt. Das feinste Gehör, wie wir es ja auch bei den schwedischen Quartettsängerinnen bewundert, hat sie als Pathengeschenk ihrer Heimat mitbekommen. Jenny Lind klagte uns manchmal, daß deutsche Sängerinnen so viel mit dem Herzen nnd dem Kopfe singen und so wenig mit dem Ohr. Die Intonation der Nilsson ist immer so entzückend rein, daß wir eine gute Violinspielerin in ihr vermuthen würden, wenn wir nicht zufällig wüßten, daß sie es wirklich ist. Wie ihrem Tonansatz, so lauschen wir auch immer ihrer Aussprache, im Französischen wie im Italienischen ein Muster von Korrektheit und Deutlichkeit. Ihr musikalischer Schönheitssinn bewahrt sie vor dem sinn- und geschmacklosen Beben der Stimme, vor dem Verrücken der Taktverhältnisse, vor dem

krampfhaften Hinaufſchrauben oder Herausſtechen einzelner Töne und ähnlicher Kontrebande, welche ſelbſt berühmte Sängerinnen als angeblich „dramatiſch“ ihrem Vortrag einſchmuggeln. Als lebendiges Beiſpiel für alle ſingenden Menſchenkinder, die überhaupt hörend zu lernen verſtehen, iſt die Nilsſon unſchätzbar. Ein Narr macht Hunderte verrückt, aber Ein Weiſer erhält auch Hunderte bei Verſtand. Und dieſe Eine große Eigenſchaft hat Chriſtine Nilsſon mit Adelina Patti gemein: Beide ſind wahre Konſervatorien, ſind Erhalter und Fortpflanzer des ſchönen Geſanges. Mit Parallelen zwiſchen der Patti und der Nilsſon verſchonen wir den Leſer; die Vergleiche mit Sonne und Mond, mit Süd und Nord, mit Roſe und Lilie kann der Genügſame ſo leicht ſich ſelber machen und noch weiter ausſpinnen bis auf Champagner und Bordeaux, Strauß und Lanner u. ſ. f. Jede von ihnen wirkt eigenthümlich und von der Andern ſo verſchieden, wie ihre ganze Perſönlichkeit, ihr Blick, ihr Ton verſchieden iſt, aber Eines ſind ſie Beide: Königinnen des Geſanges. Durch die Pracht und Unverwüſtlichkeit ihrer Stimme, durch das blendende Feuerwerk ihrer Bravour iſt die Patti im Vortheil — im holden Ausdruck inniger Empfindungen die Nilsſon. Von Verſchwommenheit, von zerfließender Sentimentalität iſt die Schwedin trotzdem weit entfernt. Ihre Geſtalten haben im Gegentheil eine ſehr beſtimmte Zeichnung, ihr muſikaliſcher Vortrag fein und ſcharf gezogene Kontouren. Nur erſcheint Alles eigenthümlich hell und klar; gegen die Farbenpracht der Patti wie das reine, durch kein Prisma gebrochene Licht. Dieſes eigenthümliche, ſilberhelle Licht iſt's, das, gleichmäßig über ihrer Geſtalt ruhend, den Zauber und die Gefahr derſelben bildet.

In Chriſtine Nilsſon war uns die beſte, ja die einzige „Ophelia“ begegnet. Mit gleichem Recht können wir Faure den einzigen Sänger des „Hamlet“ nennen. Faure iſt groß

als Sänger wie als Schauſpieler, am meiſten als Beides zugleich. Nie haben wir ſo innige Verſchmelzung von Sprache und Geſang, von Ton, Mimik und Aktion erlebt. Bis an das feinſte Geänder des Satzes, des muſikaliſchen wie des poetiſchen, dringt Faure's ſeelenvoller, geiſtreicher Vortrag. Wir möchten an Niemann erinnern, der ein ebenſo guter Deklamator und überdies die weit ſtärkere Natur iſt, bereitete ſeine ſtarre, unbiegſame Stimme ihm nicht ſo große Hinderniſſe in der Cantilene. Faure ſingt das einfachſte, zarteſte Arioſo ſo innig, daß man dabei auf ſein Spiel verzichten könnte, gerade wie er umgekehrt dramatiſche Scenen ſo vollendet ſpielt, daß man ganz auf den Sänger vergißt. Wie Roger und Capoul, ſo kommt es auch Faure zu ſtatten, daß er mehrere Jahre lang an der komiſchen Oper wirkte, bevor er zur Großen überging; dort lernte er ſprechen und ſpielen und jene leichte Beweglichkeit des Tones, welche andere, von Haus aus auf die materiellen Effekte der Großen Oper angewieſene Sänger ſich ſpäter niemals aneignen. Faure's überaus ſchmiegſamer und ausgeglichener Bariton gehört keineswegs zu jenen Stimmen, die ſchon durch ihren bloßen elementaren Reiz entzücken, doch iſt ihm Weichheit und ſympathiſcher Wohlklang, namentlich in der Tenorlage, nicht abzuſprechen. Nach dem Klange ſeiner Stimme hat man aber zu fragen aufgehört, ſobald Faure die erſten Takte vorträgt und ſeine Stimme uns nur mehr als das Medium des vollkommenſten ſeeliſchen und dramatiſchen Ausdruckes erſcheint. Da iſt nicht die kleinſte Lücke wahrzunehmen zwiſchen dem Worte und dem Ton und wiederum zwiſchen dieſem und der Mimik. Alles wirkt ununterſcheidbar zu Einem dramatiſchen Ganzen zuſammen, über welchem mannigfache Geiſtesblitze aufleuchten, ohne das Bild zu durchkreuzen. Daß bei einer zugleich geiſtreichen und virtuoſen Perſönlichkeit mancher Zug auch reflektirte Abſichtlichkeit verräth, kann nicht auffallen. Eine Charakterzeichnung wie der Hamlet

des Faure ſcheint uns das Aeußerſte, um nicht zu ſagen das Höchſte, was ein Sänger aus einer ſolchen Opernpartie ſchaffen kann.* Nicht müde wird man zu beobachten, welche Kunſt hier in der muſikaliſchen Phraſirung oder in der mannigfaltigen Tonfärbung, dort in einem Detail der Deklamation oder des Geberdenſpiels waltet. Wir erinnern nur beiſpielsweiſe an den ſo verſchiedenen Ausdruck, welchen Faure dem zweimal wiederkehrenden Ausruf: „Allez dans un cloître, Ophélie!“ gibt; an die ſtetig anwachſende Steigerung in ſeiner Scene mit der Königin, endlich in der Schauſpielſcene an die meiſterhafte Verſinnlichung einer erſt unterdrückten, dann immer fieberhafter pulſirenden, endlich in helle Wahnſinnsflammen ausſchlagenden Aufregung. Die Hamletvorſtellung mit Faure und der Nilsſon wurde in Wien vollſtändig in franzöſiſcher Sprache gegeben.

Italieniſch ſang Faure den König in Donizetti's „Favorita“ und den Mephiſto in Gounod's „Fauſt“. Die Wahl der erſtgenannten Rolle mochte überraſchen, denn König Alfonſo iſt nur in zwei Akten beſchäftigt und durchaus auf lyriſchen Geſangsvortrag angewieſen, während Faure's volles Talent ſich immer erſt an der ſchauſpieleriſchen Aufgabe einer Rolle entzündet. Für den Kritiker war dieſer kaſtilianiſche Alfonſo trotzdem eine nothwendige Ergänzung zu Faure's Hamlet. Hatte hier Faure als Schauſpieler geglänzt, ſo entzückte er dort als Sänger; wir haben nun beide Hälften, die zuſammen den vollendeten dramatiſchen Sänger bilden. Es verſteht ſich, daß Faure dieſelben auch in jeder einzelnen Rolle zum Ganzen vereinigt, ſo oft der Komponiſt deren gleiche und gleichzeitige Geltung geſtattet. Arie und Duett des Königs in der „Favorita“ fließen in ziemlich leerem Wohlklang und veralteter italieniſcher Manier dahin; hier wirkte Faure, ohne

* Vergl. die Kritik über „Hamlet“ von Ambr. Thomas in meiner „Modernen Oper“ p. 179.

irgendwie mit ſchauſpieleriſchen Mitteln arbeiten zu können, durch ſeine vollendete Geſangskunſt. Er ſang dieſe Stücke in reinſtem italieniſchen Styl und verfiel doch nirgends den Unarten der modernen Italiener. Die Kavatine im dritten Akte, die beſte Nummer des Königs, erhob Faure zu einer neuen und höheren dramatiſchen Bedeutung durch eine pſychologiſche Entwicklung, die er ihr keineswegs als ein Fremdartiges, Willkürliches aufzwang. Er ſang die erſte Strophe, in welcher der König ſeiner Geliebten vor ihrer Vermählung mit Fernando Lebewohl ſagt, mit einem Anflug von Ironie und verletzter Eigenliebe, gleichſam noch mit dem bittern Geſchmack ihrer Treuloſigkeit auf der Zunge. In der zweiten Strophe aber bringt Faure dieſelbe Melodie wie gereinigt von allen häßlichen Nebenempfindungen, das alte Gefühl für Leonore gewinnt die Oberhand und durchſtrömt mit zitternder Wärme, wie unter niedergekämpften Thränen, jeden Ton. Mit dieſer Kantilene erreichte Faure eine große Wirkung. Und doch, wir müſſen dies beiſetzen, nicht die ganze Wirkung, wie in Paris. Die franzöſiſche Sprache bietet in ihrem Timbre wie in ihrer ganzen Satzfügung dieſem Sänger eine Menge Häkchen, an welche er die feinſten Unterſcheidungen, die leiſeſten Reize ſeines Vortrags knüpfen kann, während das klangvollere Italieniſche die Melodie wie glattes Oel abfließen macht. Faure ſpricht das Italieniſche ebenſo gut wie ſeine Mutterſprache, aber das Franzöſiſche ſpricht *ihn* beſſer. Die ganze Rolle war von einer leichten und doch würdigen Eleganz getragen, welche in jeder Bewegung ſich dem vornehmen und maßvollen, manchmal vielleicht zu maßvollen Geſang anſchloß.

Faure's Mephiſto iſt ein geiſtreicher, unterhaltender faſt liebenswürdiger Teufel. Er kennt ſeinen Goethe und hält ſich an die Worte des Herrn, dem „der Schalk“ am wenigſten zur Laſt iſt, ſodann an Mephiſto's Verſicherung, er ſei „ein

Kavalier wie andere Kavaliere". Genöthigt, als Fauſt's Begleiter mit der Welt zu verkehren, muß er ſeine Teufelsfratzen ein wenig civiliſiren, und viel Mühe kann das ihm, der eben im Handumdrehen den alten Fauſt verjüngt hat, unmöglich koſten. Faure hat ſeinem Mephiſto die finſtere Häßlichkeit abgeſtreift, aber nicht die Schärfe, die Ironie, die höhniſche Schadenfreude. Das Lied vom Golde ſingt er mit einer aufregenden Lebendigkeit, die Scenen mit Martha Schwertlein mit ergötzlichem, ſouverän ſpielendem Humor, ohne je an's Poſſenhafte zu ſtreifen. Neu und geiſtreich finden wir den Zug, daß Mephiſto am Schluſſe des dritten Aktes den auf Gretchens Fenſter losſtürzenden Fauſt gewaltſam zurückhält, bis Gretchens liebestrunkener Geſang die höchſte Steigerung erreicht hat — da erſt ſcheint ihm der rechte Moment gekommen, und er ſchnellt Fauſt wie eine Kugel aus dem Rohre aus ſeinen Armen.

Paris hat uns ſchließlich in Faure einen der glänzendſten Darſteller von Mozart's „Don Juan" geſchickt. Es iſt nicht ſo lange her, daß dieſe Krone aller Opernmuſik in Frankreich anerkannt iſt. In der Korreſpondenz des erſten Napoleon finden wir folgende Stelle: „An Herrn Fouché. Bologna, 23. Juni 1805. Ich bitte mir zu ſagen, was das für ein Stück iſt, dieſer „Don Juan," den man in der Oper aufführen will, und für das man die Erlaubniß zur Koſtenbeſtreitung von mir verlangt. Ich möchte Ihre Anſicht über dieſes Stück in Bezug auf die öffentliche Meinung kennen. „Wirklich lernten die Franzoſen erſt im Jahre 1805 „dieſes Stück" kennen. Aber in welcher Verſtümmlung! Das Duett zwiſchen Don Juan und Leporello: „O statua gentilissima" wurde in einem Wirthshauſe beim Wein, ohne die Statue, geſungen, und das Masken-Terzett — unglaublicherweiſe — von drei Gendarmen! Dabei wimmelte es von Aenderungen, Weglaſſungen und eingelegten Muſikſtücken von E. Kalkbrenner.

Dem Original getreu wurde „Don Giovanni“ in Paris von italieniſchen Sängern im Jahre 1811 und franzöſiſch, in der Großen Oper, erſt 1834 gegeben. Volle 43 Jahre nach Mozart's Tod! Eingebürgert finden wir jedoch „Don Juan“ in der franzöſiſchen Oper erſt ſpäter; in der Regel gaben ihn in Paris die Italiener. Hektor Berlioz macht in ſeinen Memoiren das merkwürdige Geſtändniß, daß ſeine geringe Sympathie für Mozart, um nicht einen ſtärkeren Ausdruck zu gebrauchen, daher rühre, daß er als jüngerer Mann den „Don Juan“ und „Figaro“ immer nur italieniſch, in der Opera italien, gehört; beide Werke hatten in ſeinen Augen den Makel, zur italieniſchen Schule zu gehören. Stets behielten in Paris die Italiener eine Art Vorrecht auf Mozart. Die Große Oper brachte „Don Juan“ erſt nach langen Zeiträumen. Ihr erſter Don Juan war der Tenoriſt Nourrit, der zweite der Bariton Barhoilet (1841), der dritte endlich (1866) Faure. Seine hundertſte Aufführung in der Großen Oper erlebte „Don Juan“ am 4. November 1872, im ſelben Jahre da Halévy's „Jüdin“ die dreihundertſte feierte.

Einen gewinnenderen Don Juan als Herrn Faure haben wir kaum noch geſehen. Dies gilt insbeſondere von der chevalereſken, galanten Seite dieſes Charakters, für welche Faure die anmuthigſten Formen einer ungeſuchten Vornehmheit beſitzt. Es entſpricht ſeiner ganzen Individualität, daß dieſer mehr auf maßvolle Empfindung als auf dämoniſche Gewalt angelegte Sänger den Kavalier im Don Juan hervorhebt und deſſen unbändige Sinnengluth unter einem Schirm feiner Bildung abdämpft. Dadurch kommt das Dämoniſche des Charakters namentlich in der Schlußſcene zu kurz, bis dahin aber kann die Rolle ſchöner nicht gedacht werden. Schon vor zehn Jahren machte mir in der Pariſer Oper Faure's Don Juan den Eindruck, daß er genau von dem Punkte abnehme,

wo Beck's Don Juan rieſig zu wachſen beginnt. Faure und Beck ſind nahezu Gegenſätze von Haus aus. Die richtige Auffaſſung der Rolle beſitzen zweifellos Beide, aber die verſchiedene Naturanlage — Stimme, Perſönlichkeit, Temperament — rückt daſſelbe Bild in eine andere Beleuchtung. Beck's Don Juan fehlt es den ganzen erſten Akt hindurch und bis in die Hälfte des zweiten an der Leichtigkeit und Anmuth Faure's, dafür überragt er ihn weit in der Schlußſcene mit dem ſteinernen Gaſt. Da tönt das Dämoniſche des Frevlers, der ganze Volltrotz der Naturgewalt aus Beck's eherner Stimme und ſpiegelt ſich in ſeiner energiſchen, wuchtigen Mimik. Faure erſchien uns ein wenig zu gefaßt beim Erſcheinen des Geiſtes. Don Juan, der, an Geiſter und Geſpenſter nicht glaubend, die Statue nur in übermüthigem Scherze einlud, muß bei ihrem Eintritt in das äußerſte Entſetzen gerathen. Das jüngſte Gericht ſteht mit Einemmale, plötzlich, unerwartet, unentrinnbar vor ihm; der Schauder, der ihn erfaßt, ſoll ſich dem Zuſchauer mittheilen und uns wie eine kalte Schlangenhaut über den Rücken gleiten. Erſt allmählig gewinnt Don Juan die Faſſung, nach welcher ſein Stolz ringt; erſt gegen die Zumuthung, „ſich zu beſſern", bäumt er ſich auf und wiederholt ſein donnerndes Nein! Das letzte „Nein" bringt Faure mit voller Bruſt auf dem hohen A — eine Eigenmächtigkeit, aber eine aus der Situation zu rechtfertigende, und jedenfalls von gewaltiger Wirkung. Das Duett mit Zerline ſang Faure bezaubernd und ſpielte es mit einer ihm allein angehörigen Steigerung von ſchmeichelnder Bitte bis zu gewaltſamem Angriffe. Ganz recht; Zerline muß ſich einen Augenblick fürchten vor Don Juan, bevor ſie ſeiner Werbung nachgiebt. Das „Champagnerlied" ſingt Faure nicht ſo raſend ſchnell und dennoch im Ausdruck fröhlicher, als die meiſten deutſchen Sänger. In Leporello's Mantel gehüllt, ahmte Faure mit diskreter Komik Rokitansky's Stimme und

Gangart nach; es war dies nicht blos ein ergötzlicher, ſondern ein echt dramatiſcher, geiſtreicher Zug. Auch ſein beziehungsvolles Hin- und Herſpiel zwiſchen Donna Anna und Elvira, die er als irrſinnig verdächtigen will, gehörte zu den vielen kleinen Meiſterſtücken, welche Herrn Faure als großen Schauſpieler kennzeichnen.

III.

Louiſe Duſtmann.

(Ihr Abſchied von der Bühne.)

Wien 1875.

Man kennt die ſchöne Antwort jenes arabiſchen Weiſen, der, nach der Unſterblichkeit der Seele befragt, erwiderte: „Der Menſch lebt fort in ſeinen Kindern, in ſeinen Schriften und in ſeinen guten Werken.“ Zu den letzteren zähle der Künſtler getroſt ſeine guten Rollen. Er lebt in ihnen fort, noch lange nachdem ſie Andere ſpielen. Die Nachwirkung großer dramatiſcher Leiſtungen ſchlägt man gemeiniglich viel zu gering an und ſtützt ſich dabei auf Schiller's todmüde citirtes Wort. Ja, die Nachwelt *wirft* dem Mimen keine Kränze, aber ſie *flicht* ſie ihm in der Erinnerung lange und reichlich. Die edlen Eindrücke, die wir, in der Jugend zumal, vom Theater empfangen, gehören zu den allerſtärkſten; ſie ſind unſterblich in jedem künſtleriſch gearteten Gemüth. Und an jenem unauslöſchlichen Eindrucke der Bühnendichtungen ſelbſt haftet feſtverbunden das Bild der großen Darſteller. Ja in gewiſſem Sinne regt ſich dieſe lang nachwirkende perſönliche

Pietät noch inniger für unſere Künſtler, als für die Autoren ſelbſt. Nachſchwelgend in der Erinnerung an unſer erſtes Erleben des „Freiſchütz", „Hans Heiling", der „Jeſſonda", denken wir weniger an die Perſönlichkeit der Komponiſten, die uns ja meiſt im Leben fremd geblieben, als an die geliebten Sänger, die uns jene Opern in lebendiger Schönheit verwirklicht haben. Die Werke ſelbſt überleben den Meiſter, den Sänger, den Hörer; aber im Laufe der Zeit löſt ſich allmälig das Bild des Autors von ſeinen Schöpfungen los, das Bild des Sängers, der Sängerin bleibt damit in unſerer Seele als etwas Individuelles, uns perſönlich Theures verknüpft. Seit Jahren ruht Alois Ander in kühler Erde, aber in jeder ſeiner Rollen ſehen wir ihn heute noch leben und hören die Zuſchauer rechts und links flüſtern: „Wie hat Ander das geſungen!" Ja nicht einmal dieſes thatſächlichen Zuſammenhanges bedarf die überlebende Verehrung für einen Künſtler — auch in den „Meiſterſingern," in „Romeo und Julie" vernehmen wir unzähligemal den halbunterdrückten Ausruf: „Wie hätte Ander das geſungen!"

Und dieſe Unſterblichkeit verbleibt auch der Künſtlerin, welche Ende 1875 freiwillig ſich von unſerer Opernbühne verabſchiedet hat: Louiſe Duſtmann. Von den Hunderttauſenden, die ihr im Verlaufe der letzten 25 Jahre gelauſcht haben, wird Keiner ſie vergeſſen, und wenn die jugendlichſten ihrer Zuhörer einſt als Greiſe den „Don Juan", „Fidelio", „die Hugenotten" hören, ſo werden ſie ſich noch ſagen: Wie herrlich war die Duſtmann in dieſen Rollen! Die Theater-Eindrücke der Jugend ſind etwas Ideales, wie dieſe ſelbſt, und werden im Alter idealiſirt, wie dieſe ſelbſt. Meine Erinnerung an Louiſe Duſtmann reicht bis in den Winter 48 auf 49 zurück. Da begann ſie als Fräulein Meyer mit kleinen Partien in der von Stöger und Lortzing geleiteten Joſephſtädter Oper. Ein ſchönes junges Mädchen mit ange-

nehmer, noch ungeschulter Stimme — das ist Alles, was damals von ihr zu sagen war und günstigen Falls auch gesagt wurde. Sieben Jahre später kam diese „Anfängerin" als Gast (von Prag) an's Wiener Hofoperntheater, eine fertige Künstlerin. Mit der souveränen Sicherheit des Gelingens, welche die Dreieinigkeit von Schönheit, Stimme und heiligem Geist verleiht, trat sie im Juli 1855 als Valentine auf und nahm das Publikum für immer gefangen. Sie hat im Verlaufe der folgenden zehn Jahre große Fortschritte gemacht — ihre spätere Darstellung der Armida und Klytämnestra wäre ihr damals noch unerreichbar gewesen — aber die Signatur ihres ganzen künstlerischen Wesens stand bereits fest ausgeprägt vor uns. Sie offenbarte sich sofort als echte Künstlernatur, sodann als eminent deutsche Sängerin. Ersteres bezeugte das begeisterte, vollständige Aufgehen der Dustmann in jeder Rolle. Mit der ganzen Hingebung eines schaffensfreudigen Enthusiasmus stürzte sie sich, gleichsam mit ausgebreiteten Armen, auf den darzustellenden Charakter; sie war Donna Anna, war Fidelio auch in den unscheinbarsten Scenen stummen Spieles, über der Situation sich selbst und das Publikum total vergessend. In dieser echten, hochfliegenden Begeisterung, mit der sie Alles spielte, und das Beste am besten, that es ihr Niemand gleich. Wo sie sich übernahm, dachte sie nicht entfernt an ein „Koulissenreißen", im Gegentheil, nur sie selbst ward gerissen von der Uebermacht der eigenen Empfindung. Niemals haben wir die geringste Koketterie, niemals das kleinste Vordrängen der eigenen Person oder Kunstfertigkeit an ihr bemerkt. In einem noch ungedruckten Tagebuche von Grillparzer las ich einmal folgenden Ausspruch über den Sänger Pöck: „Es giebt edle Naturen in der Kunstwelt, wie in der sittlichen; man kann sie durch Bemühung theilweise überbieten, im Ganzen aber nie erreichen." Dieses herrliche Wort Grillparzer's wende ich getrost auf Louise Dustmann an.

In ihren Neigungen, ihrem Wollen und Können war die Dustmann ausgeprägt deutsche Sängerin. Für die italienische Oper hegte sie so wenig Sympathie, wie für die französische Spieloper. Konsequent sträubte sie sich gegen jede Rolle von Verdi, weil er ihren Geschmack beleidigte; erst in letzter Zeit hat sie ausnahmsweise die Amalia im „Maskenball", eine noblere und dramatisch bedeutsame Partie, übernommen. Außerdem erinnern wir uns von italienischen Rollen nur der Norma. Wie der deutsche Gesang überhaupt die virtuose Schulung der Stimme vernachlässigt, so war auch die Dustmann nach dieser Richtung nicht hervorragend. Aber die Thatsache allein, daß sie die Norma singen konnte und wiederholt mit großem Erfolg sang, hebt sie hoch über die Mehrzahl der heutigen „dramatischen Sängerinnen", welche, nur in Richard Wagner nistend, vor jedem Lauf, vor jedem Triller zittern müssen. Frau Dustmann hat mit rühmenswerthem Fleiß sich auch im Coloratur-Gesang unablässig vervollkommnet und darin mit Hilfe ihres später so kunstreich ausgebildeten Mezza-voce respektable Erfolge erzielt. In dramatischer Hinsicht war ihre Norma so großartig angelegt, so hinreißend ausgeführt, daß wir davon uns unvergleichlich mehr gerührt und ergriffen fühlten, als von mancher berühmten Gesangsvirtuosin, die auch als Norma nur ein Konzert im Kostüm singt. Lieblings- und Meisterfach der Dustmann blieb jederzeit die deutsche Musik, insbesondere die romantische von Weber, Marschner und Spohr. Damit fiel ihre eigenste Empfindungsweise zusammen. Ein Ueberquellen der Empfindung, ein süßes, ahnungsvolles Dämmern und Sinnen, eine durchaus romantisch angewehte, aber stets gemüthvoll durchwärmte Phantasie war bestimmend für ihren Gesang, wie für die Tondichtungen jener Meister. Jessonda, Agathe, Rezia, Euryanthe, Rebekka („Templer und Jüdin") und Anna („Hans Heiling") gehörten zu den edelsten, innigsten Ge-

stalten der Dustmann. In den Jahren 58 und 59 kamen „Lohengrin" und „Tannhäuser" auf die Bühne des Hofopern-theaters. Mit ihrer Elsa, Elisabeth und der bald nachfolgenden Senta hat die Dustmann Wagner's Erfolge in Wien mächtig gefördert und ihre eigenen auf den Culminationspunkt ge-hoben. Ihre letzte neue Rolle gehörte gleichfalls der roman-tischen Schule: es war die Genovefa von Robert Schumann. Die klassischen Gestalten der Iphigenia, Klytämnestra, Armida, Donna Anna und Leonore („Fidelio") reihten sich jenen würdig an, ja sie bezeichneten gegen den Ausgang ihrer Künstlerlaufbahn die Höhe dieses gewaltigen dramatischen Talents. Man muß sich das „gute Spiel" eines Sängers oder einer Sängerin ja nicht als eine äußerliche, neben dem Gesangstheil einherlaufende Thätigkeit denken, wie sie gewöhnlich vorkommt, ja nicht selten bei schauspielerisch begabten Sängern zu der falschen Spitze führt, die Darstellung als ein selbst-ständiges und überwiegendes Moment eintreten zu lassen. Der dramatische Sänger unterscheidet sich von dem undramatischen nicht etwa dadurch, daß er, gleich gut singend, nebenbei auch gut spielt, vielmehr *singt* er ganz anders. Der musikalische Theil seiner Aufgabe ist, ohne von seiner Existenz etwas aufzugeben, von einer anderen Lebensluft durchdrungen und gesättigt.

In dem Maße, als die letzten Jahre die Kraft und den Schmelz dieser schönen Stimme fühlbarer antasteten, schien die darstellende Kunst der Sängerin noch zu wachsen. Die gewalt-same physische Anstrengung, gesteigert durch eine immer zu-nehmende nervöse Unruhe, war in den späteren Leistungen der Dustmann allerdings nicht mehr zu übersehen, aber in zahl-reichen Einzelmomenten siegten die Gluth und Genialität der dramatischen Darstellung noch vollständig über die widerspenstig gewordenen Mittel. Noch bei ihrem letzten Auftreten als Donna Anna sang sie das Recitativ an der Leiche des

Gouverneurs und die Erzählung von dem nächtlichen Ueberfall mit ſo erſchütternder Wahrheit und Leidenſchaft, daß wir vergebens nachſinnen würden, wer es ihr heute darin etwa zuvorthue? In ſolchem Lobe ihres Spiels, und wahrlich zum Lobe desſelben, muß ausdrücklich betont werden, daß darin nichts Reflektirtes, Ausgeklügeltes lag, ſondern jeder einzelne Zug ſpontan aus der genialen Anſchauung des Ganzen hervorquoll. Louiſe Duſtmann kannte nicht den unkünſtleriſchen Ehrgeiz, um jeden Preis neu, geiſtreich und anders als Andere zu ſpielen; niemals wollte ſie geſcheiter ſein, als ihre Rolle. Sie ſtand, bei aller Accentuirung des Dramatiſchen, doch noch auf der richtigen Mitte zwiſchen Zuviel- und Zuwenigſpielen. Ehemals genügte ein Opernſänger mit den allgemeinen Geſten eines Ballet-Tänzers; jetzt verlangt man von ihm faſt die mimiſche Durchbildung und die pſychologiſche Detailmalerei des Schauſpielers. Dieſe Richtung des dramatiſchen Geſanges geht Hand in Hand mit einer analogen Wendung in der Compoſition. Eine Opernmuſik galt vormals für hinreichend „dramatiſch“, wenn ſie im Allgemeinen den Charakter der Scenen und Perſonen traf und in Einzelheiten ihn nicht gerade Lügen ſtrafte. Heutzutage begünſtigt man die genaue Charakteriſtik, die mikroſkopiſche Deutlichkeit der Tonſchilderung ſo ſehr, daß die Forderungen ſchöner Muſik und ſchönen Geſanges darüber faſt verſchwinden. In beiden Punkten ſollten wir, ohne die Dürftigkeit früherer Anſchauungen zurückzuwünſchen, doch wieder nach dem richtigen Gleichgewichte, dieſem Lebensprinzip der Oper, zurückſtreben. Frau Duſtmann war frei von dieſer modernſten Ueberwucherung mit dramatiſchen „Nüancen“, aber im beſten Sinne produktiv in der Reproduktion. Hätten große Tondichter Rollen für ſie geſchrieben, ſie würde ohne Zweifel einen ſo bedeutenden Einfluß darauf gewonnen haben, wie mancher geiſtvolle Sänger auf einzelne Partien von Roſſini, Halévy und Meyerbeer. Zur Begründung

dieser Ansicht ein Beispiel. In der Oper „Judith“ von Mosenthal und Doppler übernahm Frau Dustmann nach mehreren Vorstellungen die Titelrolle aus den Händen einer andern Darstellerin. Nach Vorschrift des Dichters war Judith, nachdem sie in das Schlafgemach des Holofernes geeilt, um ihn zu tödten, nicht wieder herausgekommen; die Scene verwandelte sich in eine freie Gegend, wo Judith im Triumph einzieht. So sahen wir die Oper bei den ersten Aufführungen. Frau Dustmann gewahrte hier eine Lücke oder doch das Uebersehen eines naheliegenden, fast selbstverständlichen Effekts. Sie stürzt nach kurzem Verweilen aus Holofernes Gemach, mit dem blutigen Schwert in der Hand, heraus und eilt aus dem Zelte in's Lager. Jetzt erst wurde die Scene deutlich, vollständig und effektvoll, eine musikalisch-pantomimische Uebersetzung der Worte „Sie ist gethan, die That!“

Eine gefeierte Specialität in allen heroischen und tragischen Rollen, blieb doch Frau Dustmann keineswegs darauf beschränkt, sondern beherrschte im Gegentheil ein ungewöhnlich großes Repertoire. Sie gab mit schönstem Erfolg auch Partien di mezzo carattere, wie Gabriele im „Nachtlager“, ja Lustspielrollen, wie Susanne in „Figaro's Hochzeit“, Frau Fluth in den „Lustigen Weibern“. Nicht aus eitlen Usurpations-Gelüsten, sondern im künstlerischen Interesse für das Institut und dessen klassisches Repertoire sang sie zeitweilig auch Bravourpartien, wie die Königin der Nacht, Constanze in der „Entführung“ und andere. Als unermüdlich fleißiges, pünktliches und bereitwilliges Mitglied konnte die Dustmann Allen zum Muster dienen. Sie spielte heute in der „Zauberflöte“ die Pamina, morgen die Königin der Nacht; im „Tannhäuser“ einmal die Elisabeth, das anderemal die Venus — und wohlgemerkt, aus rein künstlerischem Pflichteifer; denn die heutige unsaubere Praxis des Mäkelns und Feilschens um ein Extra-Honorar für jede nicht streng kontraktliche Leistung war ihr

fremd. Auch das wunderbare Naturſpiel, Mittags ſtockheiſer zu ſein, aber für einige hundert Gulden Abends dennoch mit voller Stimme ſingen zu können, kam hier erſt durch andere Primadonnen in Schwang, welche eines Tages auch gewiß reicher an Geld die Bühne verlaſſen werden.

Die Verehrung für eine Künſtlerin wie Louiſe Duſtmann mußte ebenſo groß und allgemein, wie die Betrübniß ob ihres Verluſtes ſein. Die ganz außerordentlichen Ovationen, welche ihr bei ihrem letzten Auftreten in „Lohengrin" zu Theil wurden, haben das vollauf bewieſen. Sollten wir nach alledem nicht mit der Aufforderung ſchließen, die gefeierte Künſtlerin möge ihren Entſchluß zurücknehmen und ihre Theaterwirkſamkeit noch eine zeitlang fortſetzen? Nein. Wir möchten die Erinnerung an Louiſe Duſtmann uns lieber ungetrübt und unverfälſcht erhalten. Jedwedes Ding hat ſeine Zeit, und die einer Silberſtimme iſt leider kurz bemeſſen. Den Sängern iſt es nicht beſchieden, wie manchem Altmeiſter im Schauſpiel, noch hoch bei Jahren das Publikum wahrhaft zu erfreuen. Es giebt keinen ſingenden La Roche, keine ſingende Haizinger. Die Oper bedarf der ſchönen Sinnlichkeit, der jugendkräftigen Mittel. Sie bietet keinen Uebergang in ein älteres Rollenfach, ſie kennt nicht alte Partien und fordert ſelbſt für ihre Heldengreiſe und zärtlichen Mütter junge Stimmen. Eine Sängerin, die über ein Vierteljahrhundert ruhmvoll gewirkt, darf getroſt auf ihren Lorbeern ausruhen. Mögen falſche Freunde ſie nicht überreden, den glänzendſten Abſchiedstriumph durch ein zweifelhaftes Nachſpiel abzuſchwächen. Sie kann nicht wollen, daß man im nächſten Jahre zu den Sängerinnen, welche die unvergeßliche Duſtmann nicht erreichen — Frau Duſtmann ſelber zähle. —

IV.

Caroline Ungher.

(1877.)

Florentiner Zeitungen brachten im Frühjahr 1877 die Nachricht von dem Tode einer der berühmteſten Opernſängerinnen, der in Wien geborenen Caroline Ungher-Sabatier. Seit 35 Jahren von der Bühne zurückgetreten, war die Ungher als Künſtlerin lange verſchollen; als hochgebildete und wohlwollende Frau hingegen iſt ſie bis an ihr Ende Allen, die ſie kannten, eine werthvolle Erſcheinung geblieben, deren Hingang ſchmerzlich empfunden wird. Sie pflegte alljährlich zum Kurgebrauch nach Karlsbad zu reiſen. Dorthin begab ſich eines Tages Deſirée Artôt, eigens um einige ihrer Partien der Ungher vorzuſingen. Mit Begeiſterung erzählte mir die Artôt, wie ausdrucksvoll die alte Frau mit dem behäbigen Embonpoint und der ſchwarzen Hornbrille auf der Naſe ihr die Recitative der Norma vorgeſungen. Da habe man die Runzeln, die Beleibtheit und die Hornbrille vergeſſen und die leibhaftige Norma vor ſich geſehen. Mir wurde die perſönliche Bekanntſchaft der berühmten Künſtlerin erſt in ſpäteren Jahren zu Theil, als ſie, von Karlsbad rück-

kehrend, in Wien verweilte, hauptſächlich um ihrer geliebten Ziehtochter Anna Regan als Konzertſängerin hier den Boden zu ebnen. Man konnte die Ungher nicht von liebenswertherer Seite kennen lernen, als in ihrer zärtlichen Fürſorge für die junge Sängerin, in welcher ſie echte Empfindung und edle Einfachheit des Vortrages hochſchätzte und unermüdlich förderte. Charakteriſtiſch für ihre künſtleriſche Anſchauung ſind einige Worte, die ſie mir (nach dem Konzert der Regan) aus Florenz ſchrieb: „Sie haben durch Ihr Urtheil mein liebes Kind in die Reihe ernſter Künſtler geſtellt, und dies iſt nach meinem Ermeſſen der ehrenvollſte Platz.“ Man hätte es damals der rüſtigen, lebhaften Frau nicht angemerkt, daß ſie im Jahre 1803 geboren war. Von ihren ehemaligen Erfolgen ſprach ſie ſehr ſelten, doch erinnerte ſie ſich gerne, daß ihre erſte Partie in Wien (1819) der Page in Mozart's „Figaro“ war und daß es ihr vergönnt geweſen, in dem denkwürdigen Konzert vom 7. Mai 1824 im Kärntnerthor-Theater mitzuwirken, das Beethoven gleichſam als Abſchied von der Oeffentlichkeit gab. Caroline Ungher und Henriette Sontag ſangen dabei die Soli in der zum erſtenmale aufgeführten Neunten Symphonie, und die Ungher war es, die am Schluſſe den tauben Meiſter bei der Hand nahm und gegen das Publikum drehte, damit er — der den Applaus nicht mehr hörte — wenigſtens das Händeklatſchen und Tücherſchwenken ſehen könne. Sie folgte im nächſten Jahre dem Impreſario Barbaja nach Italien, das (mit Ausnahme weniger Gaſtſpiele in Paris, Wien und Dresden) fortan der Boden ihrer künſtleriſchen Laufbahn blieb. Von ihrer ſtattlichen Erſcheinung und großem ſchauſpieleriſchen Talent unterſtützt, begeiſterte ſie durch fünfzehn Jahre das Publikum in den dramatiſchen Partien Bellini's, Mercadante's, Donizetti's. Aus eigenem Erlebniß kann ich leider nichts von der Kunſt der Ungher erzählen, doch exiſtirt dafür das merkwürdigſte Zeugniß in den Büchern eines großen Dichters,

deſſen leidenſchaftliche Hingebung den Namen Caroline Ungher mit poetiſcher Verklärung umgiebt. Ich meine Lenau. Manche Leſer, namentlich die mit öſterreichiſchen Verhältniſſen unbekannten, dürften nicht wiſſen, daß die in Lenau's Briefen (zwei Bände, herausgegeben von Schurz) vorkommende „Caroline" niemand Anderes als unſere Caroline Ungher iſt. Der Eindruck, den ihr Geſang auf Lenau machte, war ein niederzwingender, und die herrlichen Worte, womit er ihn ſchildert, dünken uns der ſchönſte Nachruf.

Am 25. Juni 1839 ſchreibt Lenau an eine Freundin von ſeinem Zuſammentreffen mit der Ungher beim Grafen Ch. in Penzing: „Caroline ſang vor Tiſche den „Wanderer" und das „Gretchen" von Schubert hinreißend ſchön. Es rollt wirklich tragiſches Blut in den Adern dieſes Weibes. Sie ließ in ihrem Geſange ein ſingendes Gewitter von Leidenſchaft auf mein Herz los. Sogleich erkannte ich, daß ich in einen Sturm gerathe; ich kämpfte und rang gegen die Macht ihrer Töne, weil ich vor Fremden nicht ſo gerührt erſcheinen mag; umſonſt, ich war ganz erſchüttert und konnte es nicht verhalten. Da faßte mich, als ſie ausgeſungen, ein Zorn gegen das ſieghafte Weib, und ich trat ins Fenſter zurück: ſie aber folgte mir nach und zeigte mir beſcheiden ihre zitternde Hand, wie ſie ſelbſt im Sturm gebebt. Das verſöhnte mich, denn ich ſah, was ich gleich hätte ſehen ſollen, daß es ein Stärkerer war als ich und ſie, der durch ihr Herz gegangen und meines, und vor dem wir Beide gleichgebeugt daſtanden, als es wieder, ſtiller war. Wir ſetzten uns zu Tiſche. Caroline war ſehr freundlich und geſprächig. „Ich bitte mir meinen Lenau zum Nachbar aus", ſagte ſie, und ſo ward ich denn ihr Nachbar. Doch das Singen hatte mir den Appetit verdorben und mich in mich ſelbſt gekehrt."

Wenige Tage ſpäter ſchreibt Lenau: „Die letzte Woche war für mich eine Zeit ſtürmiſcher Bewegung. Caroline iſt

ein wunderbares Weib. Nur am Sarge meiner Mutter habe ich so geschluchzt wie an jenem Abend, als ich die herrliche Künstlerin in „Belisario" gehört hatte. Da war es nicht das bestimmte Stück, die bestimmte Rolle, deren Tragik mich angegriffen hätte. Die Sängerin ging weit über jede Einzelheit hinaus, und ich hörte in ihren leidenschaftlichen Klagen, in ihrem Aufschrei der Verzweiflung das ganze tragische Geschick der Menschheit rufen, die ganze Welt des Glücks auseinanderbrechen und das Herz der Menschheit zerreißen. Mich ergriff ein namenloser, ungeheurer Schmerz, von dem ich noch ein heimliches Zittern durch mein innerstes Leben spüre. Da war es zu hören, daß es dem Schicksal Ernst ist mit seinem Leide, daß dies nicht ein wohlgemeinter Rathschluß unserer Herzenserziehung ist. Ich war viel mit Caroline zusammen; sie fühlte sich mir verwandt wie eine Wetterwolke der andern. Nach der Vorstellung des „Belisario" ging ich, wie öfter, zu ihr und sagte ihr, daß sie die größte tragische Wirkung auf mich gemacht habe. Ich freue mich ihrer Freundschaft, denn sie ist, was ich ihr auch sagte, eine der höchsten Naturen, die wir auf Erden zu verehren haben. Im Umgange ist sie gewöhnlich lebhaft und heiter, oft kindisch und tändelnd, wobei sichtbar ihre Seele ausruht von den großen Erschütterungen und die Natur wohlthätig wieder das Leben ins Gleichgewicht zu bringen sucht. Dann aber bricht zuweilen plötzlich die ernste Stimme ihrer Seele hervor, und was sie, wie zum Beispiel über das Tragische und ihre Auffassung desselben, gesagt, zeigte mir auch ihre Gedanken auf einer seltenen Höhe. Sie ist in den einsamsten und wildesten Gegenden der Leidenschaft heimisch und kennt das Angesicht des Schmerzes in allen seinen Zügen. Ich wünsche, daß sie, wie sie sich vorgenommen, in einigen Jahren sich dem deutschen Schauspiele zuwendete; da wäre es eine Freude, ein Trauerspiel für sie zu schreiben."

Aus dieſem Ausbruch der Kunſtbegeiſterung ſieht man ſchon deutlich die Flammen der Leidenſchaft aufzucken. Lenau, damals ſiebenunddreißig Jahre alt, liebt Caroline und will ſie heirathen. Er vertraut dieſen Entſchluß zuerſt ſeiner Freundin Sophie L., jener verheiratheten Dame, mit der ihn ein langes inniges Verhältniß verband: „Sie haben mir mit Ihren paar Zeilen das Herz zerſchmettert. Caroline liebt mich und will mein werden. Sie ſieht's als ihre Sendung an, mein Leben zu verſöhnen und zu beglücken. Es iſt an Ihnen, Menſchlichkeit zu üben an meinem zerriſſenen Herzen. Caroline liebt mich grenzenlos. Verſtoße ich ſie, ſo mache ich ſie elend und mich zugleich. Entziehen Sie mir ihr Herz, ſo geben Sie mir den Tod; ſind Sie unglücklich, ſo will ich ſterben. Der Knoten iſt geſchürzt. Ich wollte, ich wäre ſchon todt."

Die Antwort Sophiens ſcheint Lenau's Entſchluß, mit Caroline Ungher zu brechen, beſtimmt zu haben. „Es liegt ein Gebirg von Kummer und Traurigkeit auf meiner Bruſt," antwortet er Sophien. „Der Ausweg, den Sie mir nannten, geht durch meine Todespforte. Ich habe Carolinen nicht verſchwiegen, daß Sie meine höchſte, entſcheidende Rückſicht ſind." Er ſetzt Carolinen die Gründe auseinander, welche ihrer Vereinigung entgegenſtehen (darunter ſeine gänzlich unſichere materielle Stellung) und berichtet am 22. Auguſt 1839 der Freundin: „Meinen Willen durchaus ehrend, nahm Caroline meine Erklärung mit ſchöner weiblicher Fügſamkeit entgegen." Lenau's Schwager und Biograph A. Schurz gibt Carolinen — deren Ehe mit Lenau ihm gleichwohl für beide Theile kein dauerhaftes Glück zu verſprechen ſchien — das ſchöne Zeugniß, daß „ohne ihr edel verzichtendes Benehmen das Unheil von 1844, nämlich Lenau's Geiſteskrankheit, wohl damals ſchon ausgebrochen wäre."

V.

Boieldieu.

(1880.)

Rouen, die Vaterſtadt des Komponiſten der „Weißen Frau“, hat ſoeben das hundertjährige Jubiläum ſeiner Geburt gefeiert. Es iſt die erſte nationale Gedenkfeier größeren Styls, die je in Frankreich zu Ehren eines Tondichters ſtattfand. Einen Komponiſten von der Popularität Boieldieu's haben die Franzoſen früher auch nicht beſeſſen. Man muß bis auf Grétry zurückgehen (der übrigens Belgier von Geburt war), um etwas dieſer Popularität Nahekommendes anzutreffen. In der franzöſiſchen Operngeſchichte ſteht die „Weiße Frau“ geradezu einzig da: hat ſie doch binnen fünzig Jahren in Paris über 1300 Wiederholungen erlebt! Jules Janin, Augenzeuge der erſten Vorſtellung, konnte fünfunddreißig Jahre ſpäter mit voller Berechtigung den Ausſpruch thun, daß im ganzen Gebiet des Luſtſpiels und der Oper kein Erfolg mit dem der „Weißen Frau“ an Dauer und Allgemeinheit ſich vergleichen laſſe. Aus Anlaß des Jubiläums, das, eigentlich erſt im Dezember fällig, dem Feſtkleid der Natur zuliebe jetzt

ſchon vorgefeiert wurde, ſind mehrere Gelegenheitsſchriften erſchienen, darunter die erſte vollſtändige und quellenmäßige Biographie des berühmten Komponiſten. Der Verfaſſer, Herr Arthur Pougin, erſcheint in dieſer Arbeit durchaus als gewiſſenhafter Forſcher, ſtellenweiſe auch als glücklicher Entdecker. Der äſthetiſch-kritiſche Theil ſeines Buches iſt unbedeutend und wirft kein neues Licht auf die künſtleriſche Eigenart und Bedeutung Boieldieu's. Allein es bringt verläßliche Daten, veröffentlicht zum erſtenmal mehrere Dokumente und Briefe Boieldieu's und berichtigt eine Reihe von Irrthümern, welche namentlich aus Fétis' Lexikon ſich allenthalben verbreitet haben.

François Adrien Boieldieu* iſt am 16. Dezember 1775 in der alten Hauptſtadt der Normandie Rouen, geboren, wo bekanntlich auch die Wiege Corneille's und Fontenelle's ſtand. Der Vater bekleidete das Amt eines erzbiſchöflichen Sekretärs, die Mutter hielt das geſuchteſte Modewaarengeſchäft in Rouen. Ziemlich wohlhabend und kunſtliebend, gönnten die Eltern der Muſikpaſſion des Knaben ungehinderte Entfaltung und gaben ihn dem angeſehenſten Muſiker in Rouen, dem Dom-Organiſten Broche, in die Lehre. So ſchien denn Alles aufs beſte vorgeſehen, dem jungen „Boiel", wie man ihn kurzweg nannte, glückliche und fruchtbringende Jahre zu ſichern. Leider war Meiſter Broche

* So und nicht anders ſchrieb der Komponiſt ſelbſt ſeinen Namen, deſſen unrichtige Orthographie Boïeldieu oder Boyeldieu überaus häufig angetroffen wird, ſelbſt auf Titelblättern ſeiner Kompoſitionen und auf der Gedenktafel ſeines Geburtshauſes. Der Diphthong iſt wie in den Wörtern royaume, loyauté ꝛc. auszuſprechen, und der Name dreiſylbig: „Boa-jel-dieu", nicht wie man in Deutſchland gewöhnlich hört, „Boal-dieu".

Eingehendere Würdigung dieſes Komponiſten enthält meine „Moderne Oper" S. 95.

ein Trunkenbold, voll Jähzorn und Gewaltthätigkeit. Der kleine, ſanſte Adrien zitterte vor ihm und mußte ſich die äußerſte Härte, ſelbſt Mißhandlungen, gefallen laſſen, über welche daheim zu klagen er niemals wagte. So kam es, daß der Knabe trotz Talents und guten Willens nur wenig lernte während dieſes mehrjährigen Unterrichtes. Er war dem gefürchteten Broche in Koſt und Wohnung übergeben, alſo ganz in deſſen Gewalt. Eines Tages fiel ihm ein dicker Tropfen Tinte auf die Claviatur, und in der Angſt vor der unausbleiblichen Züchtigung entfloh er.

Boieldieu wollte geradewegs nach Paris, dem Wunderland ſeiner Träume, ſeiner Sehnſucht. Aber wie dahin gelangen? Der Weg ſo weit, die Barſchaft ſo klein! Gleichviel, mit fünfzehn Jahren überlegt man nicht lange. Er wandert zu Fuß; müde und hungrig verbringt er die erſte Nacht inmitten einer Schafheerde, deren Hirt ſein ärmliches Lager und ein Stück Brot mit ihm theilt. In Paris macht ihn anfangs der Anblick ſo vieler Herrlichkeiten alles Ungemach vergeſſen. Aber ſeine paar Francs ſind zu Ende, und die Wirthin, ein alter Drache, wirft ihn zur Herberge heraus. Arm, fremd, verzweifelnd irrt er bis an das Ufer der Seine, ſchon faßt er den Entſchluß, ſich zu ertränken; da hört er ſeinen Namen rufen. Ein braver Diener aus dem Elternhauſe war dem Flüchtlinge zu Pferde nachgejagt und hatte ihn glücklich im Momente der höchſten Noth gefunden. In dem Hauſe des Herrn Mollin (nachmals Graf Mollin und Pair von Frankreich), deſſen Schweſter ſpäter die zweite Frau des alten Boieldieu wurde, fand der Kleine die liebevollſte Aufnahme. Dies geſchah im Jahre 1790. Wir wiſſen nicht, wie und unter weſſen Leitung Boieldieu ſeine Studien während der zwei folgenden Jahre betrieb. Ohne Zweifel hat der Beſuch der Oper, der entzückende Eindruck der Werke von Grétry, Dalayrac, Méhul das Meiſte gethan, ſein Talent zu

wecken und ihm selbst zum Bewußtsein zu bringen. Im Herbste 1793 tritt Boieldieu zum erstenmale vor die Oeffentlichkeit, und zwar in Rouen, mit einer zweiaktigen Oper, „La fille coupable", welcher zwei Jahre später ebendaselbst die Oper „Rosalie et Myrza" folgte. Was die Textbücher dieser Erstlingsopern betrifft, so wissen wir jetzt, daß es Boieldieu's Vater selbst war, der sie eigens für seinen Sohn verfaßt hat, um ihm den ersten Schritt in die Oeffentlichkeit zu ermöglichen. Ein interessantes und in der Operngeschichte wohl alleinstehendes Verhältniß. Der günstige Erfolg dieses Debüts in Rouen und der auf die Schreckensjahre etwas ruhiger gewordene politische Zustand bewogen unseren Komponisten zur Rückkehr nach Paris. Durch den gefeierten Sänger Garat empfohlen und im Hause des Komponisten Jadin kollegial aufgenommen, war der junge Boieldieu bald in der Pariser Musikwelt bekannt. Mit Nahrungssorgen hatte er nicht zu kämpfen, und die gewöhnliche Angabe, er habe als Clavierstimmer und Notenkopist seinen Unterhalt verdienen müssen, beruht nach neuerer Forschung auf Irrthum.

Seine ersten Erfolge in Paris verdankte Boieldieu zahlreichen Romanzen, welche Garat mit Vorliebe und unvergleichlichem Geschmack vortrug. Die Schwärmerei der Pariser für „Romanzen" datirt, seltsam genug, aus den ersten Tagen der Revolution; sie wuchs unter dem Direktorium und Consulat, bis sie endlich unter dem Kaiserreich zur völligen Manie ausartete. Zur Zeit von Boieldieu's Anfängen schrieb noch die Elite der französischen Musiker (Cherubini, Dalayrac, Berton 2c.) Romanzen. Auch mit verschiedenen Clavierstücken und Kompositionen für die Harfe erzielte Boieldieu Erfolge in den Salons. Jung, hübsch, geistreich, liebenswürdig, vereinigte er damals alle Erfordernisse, Glück zu machen, und das Glück ließ auch nicht lange auf sich warten. Boieldieu erreichte 1797 das heißersehnte Ziel, im Théâtre Feydeau eine

einaktige Oper aufzuführen: „La Famille suisse“, welche ſpäter den Stoff zu einer Lieblingsoper der Deutſchen („Die Schweizerfamilie“ von Caſtelli und Weigl) geliefert hat. Die erſten größeren Opern Boieldieu's, welche in Paris zur Aufführung kamen, waren „Zoraime et Zulnare“ (1798) und „Benjowski“ (1800, das Sujet identiſch mit Kotzebue's Schauſpiel), beide dreiaktig und beide ſehr beifällig aufgenommen. In dieſen zwei Werken nimmt Boieldieu's Muſik einen etwas kühneren Flug und nähert ſich dem ernſten, leidenſchaftlichen Style der großen Oper. Dieſem hier keimenden Talent für ſtarke dramatiſche Situationen blieb weitere Entwicklung verſagt, da Boieldieu's ſpätere Opernlibrettos durchweg nur den heiteren Konverſationston feſthielten. Für die Große Oper hat Boieldieu niemals gearbeitet.

Ein wahres Zugſtück wurde „Der Khalif von Bagdad“ (1800) — es war damals die Blüthezeit der einaktigen Operetten — der über vierzig Jahre lang ſich in der Opéra comique erhielt und auch in Deutſchland zu großer Beliebtheit gelangte. Es geſchah während einer dieſer Khalifen-Vorſtellungen, daß Cherubini im Foyer dem jungen Komponiſten begegnete, ihn am Kragen faßte und mit ſeiner gewohnten Barſchheit anrief: „Unglücklicher! Schämſt du dich nicht, ſolche Erfolge zu haben und ſie ſo wenig zu verdienen?“ Boieldieu blieb ſprachlos bei dieſer Interpellation, aber er fühlte, daß ſie nicht unbegründet war. Er eilte zu Cherubini, um ſich deſſen guten Rath zu erbitten. Durch zwei Jahre genoß er die freundſchaftliche Unterweiſung des älteren Meiſters und nahm nun die Sache viel ernſthafter. In der kurzen Friſt von 1795 bis 1800 hatte er mit wenig Kunſt acht Opern geſchrieben („la science n'y est entrée que pour bien peu“, wie er ſich ausdrückte); jetzt aber, ſeit er durch Cherubini gründliche Kenntniſſe erworben, fühlte er ſeine ganze Vergangenheit wie einen Vorwurf. Boieldieu machte eine Pauſe

von mehreren Jahren und trat erſt 1803 mit der dreiaktigen Oper „Ma tante Aurore“ vor das Publikum. Dieſe gehört zu den ſeltenen Opern, worin eine komiſche Alte die Hauptperſon ſpielt. Tante Aurora iſt nämlich durch vieles Romanleſen ſo verſchroben, daß ſie die Hand ihrer Nichte nur einem Freier gewähren will, der auf ganz romantiſchem Wege, durch unerhörte Abenteuer und Heldenthaten das Herz des Mädchens gewinnt. Die Nichte und ihr gut bürgerlicher Liebhaber führen nun zwei Akte lang die drolligſten Abenteuer, erlogene Räuberſcenen, Rettungen u. ſ. w. auf, um das romanverhärtete Herz der Tante zu rühren. Das Publikum unterhielt ſich köſtlich und applaudirte von Herzen. Als aber im dritten Akte der alte Bediente als Amme verkleidet mit zwei Säuglingen auf dem Arme aus einem Thurme ſteigt, da fanden die Pariſer den Spaß zu ſtark und proteſtirten ziſchend und pfeifend. Bei den nächſten Vorſtellungen ließ man den ganzen dritten Akt weg (mit alleiniger Ausnahme der ſo berühmt gewordenen „Romanze in drei Tönen“), und in dieſer verkürzten Form erhielt ſich „Tante Aurora“ jahrelang in der allgemeinen Gunſt. Die Strenge, mit welcher damals das Publikum Novitäten richtete, mag den heutigen Pariſern wie ein Märchen erſcheinen, denn jetzt iſt das Auditorium der erſten Vorſtellungen bekanntlich ſo zuverläſſig zuſammengeſetzt, daß ein Durchfall nicht vorkommen kann. Der Erfolg von „Ma tante Aurore“, mit welcher für Boieldieu's Talent die eigentliche künſtleriſche Reife beginnt, ſtellte ihn in die erſte Reihe der damaligen dramatiſchen Komponiſten Frankreichs. Grétry hatte aufgehört zu ſchreiben, Della Maria ſchimmerte nur einen Moment lang, Iſouard, eben erſt angekommen, war vorläufig blos eine Hoffnung. Eine beneidenswerthe Laufbahn that ſich breit und einladend vor Boieldieu auf.

Wie kam es nun, daß er ſie plötzlich aufgab und Frankreich verließ, um ſieben ſeiner ſchönſten Jahre in Rußland zu

verbringen? Dieſes trübe Räthſel in Boieldieu's Leben war bisher nicht ſowohl ungelöſt, als abſichtlich verſchleiert geblieben. In Boieldieu tobte eine heftige Leidenſchaft für die ebenſo reizende als leichtfertige Tänzerin der Großen Oper, Clotilde Mafleuri. Nur einige Monate jünger als er ſelbſt, wußte ſie Boieldieu durch planvoll angelegte, kokette Sprödigkeit dahin zu bringen, daß er ſie heirathete. Clotilde trug nun ſeinen ehrlichen und ruhmvollen Namen, mehr verlangte ſie nicht, und nahm gleich nach der Hochzeit ihren zügelloſen Lebenswandel, ärger als zuvor, wieder auf. Boieldieu wollte die Rolle des geduldigen und geduldeten Ehemannes nicht ſpielen und ſuchte die Trennung der Ehe zu erwirken. Aber Kaiſer Napoleon, der nicht ungern auch in Privatverhältniſſen eine recht boshafte Vorſehung ſpielte, verweigerte die Erlaubniß. „Wenn Boieldieu ſo dumm war, eine Tänzerin zu heirathen, ſo ſoll er ſie zur Strafe auch behalten.“* Der unglückliche junge Ehemann entſchloß ſich ſofort zur Auswanderung nach Rußland und ſetzte ſeine Abreiſe raſch, faſt heimlich ins Werk. Es war die Zeit der erſten ruſſiſchen Eroberungen auf franzöſiſchem Gebiete — im Theater nämlich. Eine Art Schwindel hatte die Pariſer Künſtler erfaßt und zog ſie nach Petersburg, dem Peru fremder Muſiker und Schauſpieler.

„Nur wenig fehlt,“ ſchrieb damals ein franzöſiſches Journal, „und wir werden unſere Oper, unſer Théâtre Feydeau, unſere Comédie Française in Petersburg ſuchen müſſen.“ Sogar die Bühne bemächtigte ſich ſatyriſch dieſes Stoffes, und man ſpielte in den Vaudeville-Theatern: „Le départ pour la Russie“, „Allons en Russie!“ u. dgl. Boieldieu reiſte im Juni 1803 nach Rußland, aufs Gerathewohl, ohne eine Aufforderung oder

* Clotilde ſtarb erſt im December 1825, wenige Tage nach der erſten Aufführung der „Weißen Frau“. Boieldieu heirathete dann Madame Philis-Bertin, die er liebte und die ihm eine muſterhafte Gattin ward.

ein Engagement in Händen zu haben. Aber ſchon an der ruſſiſchen Grenze kam ihm ein Handſchreiben von Kaiſer Alexander zu, das mit der ſchmeichelhafteſten Einladung an den Petersburger Hof zugleich die Ernennung Boieldieu's zum Hof-Kapellmeiſter enthielt. Unter ſehr vortheilhaften Bedingungen trat Boieldieu in kaiſerlich ruſſiſche Dienſte. Allerdings auch mit der enormen Verpflichtung, jährlich drei neue Opern eigens für den Kaiſer zu komponiren. Dieſer hingegen hatte ſich verpflichtet, dem Komponiſten jährlich drei neue franzöſiſche Textbücher zu verſchaffen. Keiner der beiden Theile hat ſein Verſprechen gehalten. Die Verlegenheit, „woher ein Libretto nehmen?" wiederholte ſich fortwährend, und Boieldieu erhielt thatſächlich nur ein einziges, und zwar miſerables Textbuch („Abder Khan") geliefert. Zu allen übrigen für Petersburg komponirten Opern mußte Boieldieu entweder franzöſiſche Luſtſpiele oder Opernlibrettos, die bereits früher von anderen franzöſiſchen Komponiſten in Muſik geſetzt waren, benutzen. Gleich die erſte von Boieldieu's Petersburger Opern, die dreiaktige „Aline, reine de Golconda", gehörte mit der Muſik von Berton in Frankreich längſt zu den bekannten und beliebten Opern. Deshalb war auch dieſe (und manche andere) Opernpartitur Boieldieu's für Paris verloren. „Was ich unſäglich bedauere," ſchreibt Boieldieu 1806 an Berton, „iſt meine „Veſtalin", die eigens für mich gedichtet war und mir nun von dem Spitzbuben Spontini weggefiſcht worden." Eine intereſſante und ganz überraſchende Enthüllung; denn bekannt war allerdings, daß Jouy ſein Textbuch „La Vestale" Méhul angetragen hatte, nicht aber daß es urſprünglich für Boieldieu beſtimmt und ſomit erſt aus dritter Hand an Spontini gelangt war. Zu beklagen haben wir dieſe Wendung nicht; Boieldieu's zartbeſaitete Lyra hätte ſchwerlich die erforderliche Kraft und Leidenſchaft für ſolchen

Stoff aufgebracht, und Spontini wäre uns sein Meisterwerk schuldig geblieben.

Boieldieu's Thätigkeit in Rußland hat ihm Lohn und Ehren die Fülle eingetragen, weniger an bleibendem künstlerischen Ruhm. Dieser gedieh erst in Frankreich zu seinem vollen Wuchs. Die gesundheitverderblichen Einflüsse des russischen Klimas und einiges Heimweh trieben den Meister nach mehr als siebenjähriger Abwesenheit nach Paris zurück. Hier war ihm inzwischen in Nicolo Isouard ein gefährlicher Rivale erstanden, dessen „Aschenbrödel" allabendlich die Räume der Komischen Oper füllte. Boieldieu antwortete darauf mit seinem „Jean de Paris" (1812), dessen Erfolg nicht minder glänzend und nachhaltig ausfiel. „Johann von Paris" darf als der Anfang einer neuen, zweiten Periode in Boileldieu's Entwicklung gelten; ohne an Frische und Leichtigkeit zu verlieren, nimmt seine Musik von jetzt einen kräftigeren, höheren Schwung. Die Arie der Prinzessin: „Welche Lust gewährt das Reisen!" ist, merkwürdig genug, seiner in Petersburg komponirten Oper „Telemach" (!) entnommen. Derselben Periode und Manier gehören die beiden folgenden Opern an: „Le nouveau Seygneur du village", ein kleines Meisterwerk in einem Akt, und „La Fête du village voisin" dessen graziöse Musik leider durch ein absurdes und langweiliges Libretto beeinträchtigt wird. Zur Feier der Vermählung des Herzogs von Berry wurde Boieldieu die Composition einer Gelegenheits-Oper, „Charles de France", aufgetragen. Sie war für ihn eigentlich nur Vorwand und Anlaß zu einer guten That. Er wollte dem talentvollen Herold nützen, dem später berühmten Componisten des „Zampa", welcher damals noch vergeblich an irgend einer Bühne anzukommen trachtete. Boieldieu riskirte es, den noch unerprobten jungen Componisten sich als Mitarbeiter beizugesellen und ihm die Composition des ganzen zweiten Aktes allein

zu überlaſſen. Das Geheimniß ließ Boieldieu erſt knapp vor der Vorſtellung enthüllen, und ſo feierte Herold unter dem ſchützenden Mantel ſeines berühmten Collegen den langerſehnten Einzug in die Opéra Comique. „Alles verdanke ich Boieldieu!" ſchrieb damals der dankbare Herold in ſein Tagebuch.

1818 erzielte Boieldieu's „Rothkäppchen" (Le petit chaperon rouge), ein Werk voll Grazie, Nobleſſe und Feinheit, einen großen Erfolg, obwohl die Muſik im Vergleich mit „Johann von Paris" vielfach zu ſchwer und gelehrt befunden wurde. Eine zweiaktige komiſche Oper: „Les voitures versées" („Die umgeworfenen Kutſchen"), in Rußland geſchrieben, kam theilweiſe umgearbeitet 1820 zur Aufführung; man applaudirte den Componiſten und pfiff den Dichter des Librettos unbarmherzig aus. In dem langen Zeitraume von 1818 bis 1825 gab Boieldieu kein größeres neues Werk; ſeine ganze Kraft und Thätigkeit war abſorbirt von der Compoſition der „Dame d'Avenel", wie die „Weiße Frau" urſprünglich heißen ſollte. Selbſt ein ſo verlockendes Textbuch wie Scribe's „Schnee" refüſirte er während dieſer Arbeit; daſſelbe hat bekanntlich Auber zu ſeinem erſten großen Erfolge verholfen und die lange, fruchtbare Allianz zwiſchen Auber und Scribe eingeleitet. Ein zweites Boieldieu angetragenes Textbuch iſt gottlob uncomponirt geblieben: Goethe's „Fauſt", von Antony Berand als komiſche Oper bearbeitet, mit einem weiblichen Mephiſtopheles!

Auf den 10. December 1825 fällt die epochemachende erſte Aufführung von Boieldieu's Meiſterwerk „La Dame blanche", deſſen Stoff Scribe ſo glücklich aus mehreren Romanen von Walter Scott gezogen hatte. Boieldieu arbeitete an dieſer Partitur mit ſolcher Gewiſſenhaftigkeit, daß er zum Beiſpiel Margaretha's Spinnrad-Couplets nicht weniger als fünfmal neu componirt hat. Nur zur Ouvertüre drängte große Eile; Boieldieu's Lieblingsſchüler, Adolph Adam, hat nach einigen Andeutungen des Meiſters und mit einzelnen der Oper

entnommenen Motiven die ganze Ouvertüre zur „Weißen Frau“ geſchrieben.

Merkwürdig und wenig bekannt iſt die Thatſache, daß George Brown's Szene mit Chor, welche jetzt das wichtigſte, ja einzig hervorragende Muſikſtück des dritten Aktes bildet, gar nicht in dem urſprünglichen Plane lag, ſondern erſt nachträglich hinzukam. Dieſer dritte Akt, der durch ſein muſikaliſches wie dramatiſches Verſiegen die „Weiße Frau“ noch immer empfindlich ſchädigt, macht dem Komponiſten ſchwere Sorgen. „Denken Sie nur,“ klagte er eines Tages ſeinem Adolph Adam (dem Komponiſten des „Poſtillon“), „daß ich nach zwei an Muſik ſo reichen Akten im dritten nichts habe, als einen unbedeutenden Chor, ein kleines Frauenduett und ein Finale ohne dramatiſche Entwicklung! Da müßte eine effektvolle große Nummer ſtehen, ſtatt des Bauernchors „Hoch lebe der Herr!“ Scribe notirt dazu: „Die Landleute werfen ihre Mützen in die Höhe,“ es muß alſo ein luſtiges, kurzes Stück ſein; ſie können doch nicht eine Viertelſtunde lang die Mützen in die Luft werfen! Es kam mir da eben ein Einfall, der vielleicht gut iſt. Im Walter Scott habe ich von einem Manne geleſen, der, in ſeine Heimat zurückkehrend, ein Lied aus ſeiner Kindheit wiedererkennt. Wie, wenn die Schloßvaſallen ſtatt des Vivat-Chors dem George eine alte ſchottiſche Ballade ſängen, deren er ſich allmälig ſo lebhaft erinnert, daß er ſie ſelbſt zu Ende ſingen kann? Wäre das nicht eine muſikaliſche Situation?“ — „Gewiß,“ erwiderte Adam (dem wir obige Erzählung verdanken), „und ſie würde den dritten Akt vortrefflich ausfüllen.“ — „Aber ich habe keinen Text dazu,“ klagte Boieldieu, „bin überdies krank und darf das Bett nicht verlaſſen.“ — „Aber ich bin geſund!“ ruft Adam aus und eilt zu dem ganz nahe wohnenden Scribe, dem Textdichter der „Weißen Frau“. Dieſer findet die Idee vorzüglich, erklärt den dritten Akt für gerettet, und ehe eine Viertelſtunde vergeht,

Digitized by Google

hat er Boieldieu die Worte zu der neuen Scene überschickt. Wir haben hier eines der zahlreichen Beispiele von dem fruchtbaren Zusammenarbeiten, der stetigen Wechselwirkung, welche in Frankreich zwischen dem Komponisten und dem Textdichter stattfindet und noch durch die Proben hindurch bis zur Aufführung selbst sich fortsetzt. An dem Gegentheile, der Isolirung des Tondichters vom Poeten, geht in Deutschland manche Oper zu Grunde.

Man kennt den beispiellosen, die ganze gebildete Welt rasch erobernden Erfolg dieser Blüthe der französischen Opéra Comique. Der Komponist selbst mußte den Spaß erleben, daß „ihm zu Ehren" ein kleines Theater im südlichen Frankreich die „Weiße Frau" ohne Musik aufführte; der Gesang sollte laut Meldung des Theaterzettels ersetzt werden „par un dialogue vif es soutenu". Welch zarte Aufmerksamkeit! Boieldieu selbst schrieb an einen Freund, er habe nie und nirgends einen Erfolg erlebt, der so viel „Froufrou" gemacht hätte wie die „Weiße Frau"! Schon im Jahre 1862 feierte sie ihre tausendste Vorstellung an der Opéra Comique.*

Nach der „Dame blanche" hat Boieldieu nur noch Ein Werk geschaffen, das aber trotz der höchsten darauf verwendeten Sorgfalt und Liebe ungünstige Aufnahme fand: „Die beiden Nächte". Es wiederholte sich hier das Mißgeschick, dem wir leider mehrmals in Boieldieu's Laufbahn begegneten: daß seine Musik an ein schwaches, albernes Libretto verschwendet war. Also dasselbe traurige Schicksal, dem früher „La Fête du village voisin" und „Les voitures versées" zum Opfer

* C. M. Weber der auf der Reise nach London 1826 Paris berührt hatte, versicherte launig, es hätten ihn in Paris eigentlich nur zwei Dinge entzückt: Boieldieu's neue Oper „Die weiße Frau" und die vortrefflichen Austern. „Das ist Reiz, das ist Humor!" schreibt Weber an Theodor Hell über die Weiße Frau. „Seit Figaros Hochzeit ist keine komische Oper geschrieben worden, wie diese!"

fielen. Gleich dieſen ſind auch die „Beiden Nächte“, an welchen Boieldieu vier Jahre lang gearbeitet und die er der „Weißen Frau“ gleichſtellte, vollſtändig verſchollen. Lange hatte er ſich geſträubt, das geiſtloſe Libretto des alten Kinderſchriftſtellers Bouilly zu komponiren, welcher mit den „Deux nuits“ ein Seitenſtück zu ſeinen durch Cherubini berühmt gewordenen „Deux journées“ (Der Waſſerträger) liefern wollte. Aber der kindiſch und eigenſinnig gewordene Greis drang unermüdlich in den gutmüthigen Boieldieu, welcher in der That befürchtete, ſeine Weigerung würde ein tödtlicher Schlag für Bouilly werden. Anſtatt den Tod Bouilly's herbeizuführen, hat dieſe Oper das Ende Boieldieu's beſchleunigt. Die „Beiden Nächte“ erſchienen 1829 in mangelhafter Aufführung und wurden von dem durch höchſte Erwartungen befangenen Publikum kalt aufgenommen. Boieldieu hat den Schmerz über dieſen Mißerfolg niemals verwunden; die Kränkung gab ſeiner längſt angegriffenen Geſundheit den ärgſten Stoß. Aus Rußland datirt wahrſcheinlich der Anfang ſeines Kehlkopfleidens, das nun rapid zunahm. Boieldieu verlor vollſtändig die Stimme und mußte zur Converſation Griffel und Schreibtafel zu Hilfe nehmen, wie einſt Beethoven. Die Aerzte urtheilten, daß nur ein längerer Aufenthalt im Süden dieſes gefährdete Leben retten oder wenigſtens friſten könne. Zu Anfang des Jahres 1830 begab ſich Boieldieu mit ſeiner Frau und ſeinem Sohne in das ſüdliche Frankreich, verweilte längere Zeit in Marſeille, Toulouſe, auf den hyeriſchen Inſeln. Dieſe koſtſpieligen Reiſen zehrten ſeine Erſparniſſe auf. Leidender als je und verarmt obendrein kehrte Boieldieu nach Paris zurück. In Folge der Juli-Revolution ging die von Karl X. ihm ausgeſetzte Penſion verloren, ſeine Bezüge am Konſervatorium waren eingezogen, von der bankerott gewordenen Komiſchen Oper erhielt er keinen Sou. Es war das Verdienſt des jungen, mächtigen Miniſters der Juli-Monarchie, Thiers, daß Boieldieu für dieſe Verluſte

ſchließlich durch eine Penſion von ſechstauſend Francs entſchädigt wurde. In ſeinem Landhauſe zu Tarcy, wo er in ländlicher Stille zwiſchen ſeinen geliebten Blumenbeeten die beſten Stunden verlebt hatte, erwartete er mit rührender Geduld und Faſſung den Tod, welcher am 8. Oktober 1834 erlöſend an ſein Bett trat. Sein Leichnam ruht auf dem Père-Lachaiſe neben Grétry, Dalayrac, Méhul, Iſouard und ſeinem geliebten Herold, der ihm vorangegangen war. Auf Boieldieu's ausdrücklichen letzten Wunſch ſpielte die den Leichenzug begleitende Muſik das Spinnradlied aus der „Weißen Frau".

Wenige Künſtler haben ſo leichte glückliche Anfänge erlebt, wie Boieldieu, und ſo kummervollen, ſchmerzhaften Ausgang, wie er! Aber man darf behaupten, daß kaum Einer im Leben aufrichtiger geliebt, im Tode aufrichtiger beweint worden iſt.

VI.

J. Offenbach.

(† 1880.)

Als Offenbach im Februar 1879 in Wien eintraf, um die Generalprobe und erste Aufführung seiner „Madame Favart" zu leiten, da glich er einer zerbröckelnden Ruine, die über Nacht lautlos in sich zerfallen kann. Mit Bestürzung bemerkten die Freunde den hippokratischen Zug in dem todmüden Gesichte des sonst so heiteren Mannes und ahnten, Abschied nehmend, es sei diesmal für immer. Diese letzte Fahrt des kranken Offenbach nach seinem zärtlich geliebten Wien war einer der zahlreichen Beweise seiner erstaunlichen, alle körperlichen Leiden bezwingenden Willensstärke und Arbeitslust. Diese Willensstärke und Arbeitslust allein konnten das Wunder vollbringen, Offenbach's verfallenes Leben noch über Jahr und Tag hinaus zu fristen. Mit Offenbach ist eine glänzende Spezialität der Theatermusik geschieden. Er war, was immer man gegen ihn einwenden möge, ein Musiker von genialer Begabung und außerordentlichem Bühnenverstand. Außerdem — um auch die persönliche Seite zu berühren — ein

guter, wohlwollender, für Freundschaft empfänglicher Mensch, der schwach wie ein Kind sein konnte, aber auch naiv, arglos, gutmüthig wie ein Kind. So viel er auch geschrieben, Offenbach blieb immer originell, man erkennt seine Musik nach wenigen Takten als „Offenbachisch", und das allein schon hebt ihn hoch über seine zahlreichen französischen und deutschen Nachahmer, deren Operetten kläglich zusammenschrumpfen würden, wollte man Alles daraus konfisciren, was „Offenbachisch" ist. Er hat ein neues Genre geschaffen, in dem er geradezu einzig waltete; ein Genre, das in der dramatischen Hierarchie allerdings eine untergeordnete Stufe einnimmt, aber ein Vierteljahrhundert lang Millionen von Menschen das beinahe verloren gegangene Vergnügen an frisch und reich hervorquellender heiterer Musik bereitet hat. Zur musikalischen Tragödie und dem höheren musikalischen Lustspiel fügte Offenbach eine dritte wohlberechtigte Kategorie hinzu: die musikalische Posse. Daß auf diesem vor Offenbach's Erscheinen ausgetrockneten Gebiete jetzt eine bedenkliche Ueberschwemmung eingetreten ist, kann man *ihm* nicht zur Last legen. Von seinen zahlreichen Nachfolgern erreicht ihn kein Einziger in seiner Verbindung von melodiösem Talent und dramatischem Esprit, höchstens daß ihm *Johann Strauß* in ersterer Eigenschaft, *Lecoq* in letzterer nahe kommt.

Heute, da der Tod — dieser unerwünschte und doch schließlich unentbehrliche Helfer der Kritik — Offenbach's Wirken abgeschlossen hat, wird eine Uebersicht seiner enormen Thätigkeit möglich. Es lassen sich leicht drei Perioden derselben unterscheiden, die ungefähr mit den drei letzten Decennien — Fünfziger-, Sechziger- und Siebziger-Jahre — zusammenfallen. Die *erste* Periode umfaßt seine kleinen einaktigen Singspiele und zeigt uns sein Talent von der liebenswürdigsten und anspruchslosesten Seite. In der *zweiten* sehen wir Offenbach zu größeren Formen vorschreiten, seine Erfindung noch üppiger,

ſeine Technik noch ſicherer, ſeine Effekte aber raffinirter werden; es iſt die Periode, die mit „Orpheus", der „Schönen Helena", „Genovefa", „Blaubart" ꝛc. das bedenkliche Stoffgebiet der ausgelaſſenen Traveſtie und Parodie betritt und faſt bis an den Ausgang der Sechziger Jahre reicht. Von da an verläßt Offenbach das Feld der Traveſtie und wendet ſich wieder mehr der eigentlichen Komödie zu; er ſchreibt im Anfange dieſer dritten Periode einige zwiſchen Poſſe und Luſtſpiel ſich bewegende allerliebſte Stücke — wie die „Prinzeſſin von Trapezunt", „Pariſer Leben", „Vert-Vert" — ermattet jedoch in den letzten Jahren und bringt, bei noch immer erſtaunlicher Fruchtbarkeit, nunmehr einen ſchwächeren Aufguß ſeiner früheren Muſiken.

Was Offenbach's Namen mit Einem Schlage bekannt und beliebt gemacht, ſind die kleinen einaktigen Singſpiele, womit er während der erſten Pariſer Weltausſtellung 1855 das kleine Theater in den Champs Elysées einweihte. Ihnen waren jedoch eine Menge Verſuche vorangegangen, von denen die Welt nichts erfuhr und an denen ſie wahrſcheinlich nichts verloren hat. Der junge Offenbach (geboren 1822 in Köln) war als 13jähriger Knabe nach Paris gekommen und hatte daſelbſt von 1845 bis 1855 unermüdet Opern und Operetten geſchrieben, mit denen er vergeblich an die Thüren der Theater-Direktoren klopfte. So errichtete er denn ſchließlich ſelbſt jenes Miniatur-Theater, das er „Les Bouffes parisiens" nannte, und traf mit ſeinen einaktigen Singſpielen die rechte Form für ſein friſches, anmuthiges Talent. Mit drei bis vier Perſonen, die gerade zur Noth ſingen konnten, mit einem winzigen Orcheſter, ohne Chor und Tanz, ohne jeglichen Schmuck der Ausſtattung gab Offenbach in raſcheſter Folge jene kleinen Genrebilder, welche blos durch den Reiz ihrer heiteren, graziöſen, dabei charakteriſtiſchen Melodien das Publikum ſchaarenweiſe anlockten und anhaltend feſſelten. Roſſini, der

sich besser als irgend ein Anderer auf Werth und Seltenheit eines fruchtbaren melodiösen Talentes verstand, bezeichnete damals Offenbach mit sinnvollem Scherz als den „Mozart der Champs Elysées". Er hat in den ersten drei Jahren 27 Operetten geschrieben. „Die beiden Blinden" (welche den Anfang machten), „das Mädchen von Elisonzo" (Pepito), „die Hochzeit bei Laternenschein", „Herr und Madame Denis", „die Damen der Halle", „Fortunio's Liebeslied", „die Zaubergeige" (Le Violoneux), „der Ehemann vor der Thür" u. s. w. fanden allgemeine freudige Aufnahme. Sie war wohlverdient und leicht erklärlich. Das kleine einaktige Singspiel für vier Personen ohne Chor ist so gut wie eine Schöpfung Offenbach's. Wenigstens die moderne Wiedererweckung eines in Vergessenheit gerathenen, im vorigen Jahrhundert von Monsigny, Philidor und Grétry kultivirten Genres. Dieses trat allmälig in dem Maße zurück, als die Opéra Comique sich dem Styl und dem Ausstattungsprunk der Großen Oper näherte. Immer seltener gab man dort einaktige Stücke als „Lever du rideau" vor halbleeren Bänden. Durch angeblich „komische" Opern von den großartigen Ansprüchen des „Nordstern" u. dgl. wurde diese ganze Kunstform so sehr in die Richtung der großen Oper gedrängt, daß das alte Gesicht der Opéra comique nicht mehr zu erkennen war und das komische Singspiel auszusterben drohte. Offenbach füllte mit seinen Operetten (welche sich zur komischen Oper ungefähr verhalten wie diese zur großen) die empfindliche Lücke aus und leitete nach langer Dürre wieder einen Strom musikalischer Heiterkeit der lachlustigen und melodiendurstigen Menschheit zu.

Offenbach's Styl hat bei aller Originalität den meisten Zusammenhang mit Auber und Adam. Das französische Element ist das vorherrschende in ihm, aber nicht das alleinherrschende. Einige nicht zu tilgende Jugendeindrücke namentlich aus den Opern Mozart's und C. M. Weber's (die einzigen

Komponiſten, von denen Offenbach mit Begeiſterung ſprach), ein Strahl deutſcher Romantik und die ausgelaſſene Carnevalskomik ſeiner Vaterſtadt Köln miſchten ſich in ihm mit der leichtfertigen Grazie ſeines Adoptiv-Vaterlandes Frankreich. Endlich noch ein drittes nationales Element, ohne welches Offenbach ebenſowenig vollſtändig zu erklären iſt, wie H. Heine: der Witz und Scharfſinn des Juden.

Aus Offenbach's Wirkſamkeit iſt uns jene Gruppe einaktiger Singſpiele mit ihrer hinreißenden Laune und feinen Formvollendung noch heute das Liebſte. Als er klein begann, war er eigentlich am größten.

Begreiflicherweiſe ſuchte Offenbach's Talent bald die engen Grenzen ſeiner erſten Singſpiele auszudehnen. Er ſchrieb die Muſik zu mehraktigen, reicher ausgeſtatteten Stücken: „Orpheus", „die ſchöne Helena", „Blaubart", „die ſchönen Weiber von Georgien", „die Großherzogin von Gerolſtein". Da zeigt ſich ohne Frage nicht blos ſein Ehrgeiz, ſondern auch ſeine Kunſt gewachſen. An muſikaliſchem Reichthum und Witz übertreffen die beſſeren Partituren dieſer zweiten Periode unzweifelhaft Offenbach's erſte Anfänge, ſie opfern jedoch die frühere Einfachheit mehr oder minder, um theils frivol-grotesken, theils prunkhaft-luxurirenden Handlungen gerecht zu werden. Weit entfernt, den Anwalt von Textbüchern wie „Orpheus" und „Die ſchöne Helena" machen zu wollen, möchte ich doch für Offenbach gegen ſeine unbedingten Verurtheiler zwei mildernde Umſtände erwähnen. Einmal iſt die Traveſtirung griechiſcher Helden- und Göttergeſchichten in komiſchen Singſpielen durchaus keine neue Idee, ſie blühte im vorigen und noch in dieſem Jahrhundert auch auf deutſchen Bühnen, namentlich in Wien, der Heimath von Blumauer's „Traveſtirter Aeneide".* Nur

* Die beliebteſten dieſer Wiener Traveſtien aus dem klaſſiſchen Alterthum waren: „Der traveſtirte Aeneas" (im Jahre 1799 im Wiener Theater 36 mal gegeben), „Das Urtheil des Paris",

waren damals Text und Musik ungleich trivialer und sinnloser, als in Offenbach's Operetten. In letzteren zeigen sich die Librettisten bei aller Ausgelassenheit doch als witzige Köpfe. Die Idee, daß der gutmüthige Musiklehrer Orpheus von der „öffentlichen Meinung" gezwungen wird, seine verstorbene Frau, die ihn zeitlebens quälte und betrog, aus der Unterwelt zurückzuholen, ist gewiß geistreich. Das häusliche Treiben der Götter im „Orpheus", die Parodie des Orakelwesens und der olympischen Spiele in der „Helena" gehören ohne Frage zu den witzigsten Einfällen. Desgleichen die Grundidee der „Großherzogin von Gerolstein", welche uns die kleinstaatliche Autokratie in dem raschen stufenweisen Avancement des Gemeinen Fritz zum General und seine ebenso schnelle Degradation zum Gemeinen voll Humor veranschaulicht. Fürs zweite dürfen wohl, wo es sich um ernsthafte Beurtheilung handelt, weder die Excesse der Textdichter noch die der Schauspieler auf Rechnung der Offenbach'schen Musik gesetzt werden. Verliert letztere schon durch die deutsche Uebertragung sehr viel an Witz und Feinheit, so leidet sie vollends unter den gewöhnlichen deutschen Aufführungen. In Wien brachte das Carl-Theater (als neben Tewele, Knaack und Matras noch Karl Treumann, die

„Alceste", — sämmtlich mit Musik von Seyfried und Stegmayer. Noch eine zweite travestirte „Alceste" — mit Musik von Wenzel Müller — ergötzte das Publikum des Leopoldstädter Theaters. In W. Müller's „Alceste" gefiel besonders ein sehr drolliges, kanonisch beginnendes Terzett zwischen Admet, Alceste und Hyerophant auf die Worte:

„Die verdammten Heirathen
Wenn's nur allweil g'rathen thaten —
Ja, hernach wär's recht!
Aber unsre Heirathen
Stechen wie die Fischgraten
G'rathen meistens schlecht."

Grobecker, Müller, Fontelive wirkten, ſpäter auch die Gallmeyer und Meyerhoff) vortreffliche Vorſtellungen der beſten Offenbach'ſchen Stücke, desgleichen das Theater an der Wien mit Marie Geiſtinger — die von Offenbach entdeckt und für dieſes Fach beſtimmt ward — und dem Trifolium Blaſel, Rott und Swoboda. Was für grobkörnige, geiſtloſe Aufführungen Offenbach'ſcher Operetten man hingegen in den kleineren Hof- und Stadttheatern Deutſchlands erlebt, iſt erſtaunlich. Die Kritik, die aus ſolchen Aufführungen ihre einzige Kenntniß ſchöpft, pflegt dann gegen Offenbach gar ärgerlich und ungerecht vorzugehen.

Von „Orpheus" und der „ſchönen Helena" wendete Offenbach dieſelbe traveſtirende Behandlungsweiſe auf noch andre Stoffe, deren Wahl und Ausführung weniger glücklich ausfiel. Dies gilt namentlich von drei Operetten, die zwar muſikaliſch allerliebſte Einfälle enthalten, jedoch den Unſinn bis zu jener Spannung treiben, wo das Komiſche in's Widerwärtige umſchlägt und uns das Lachen auf den Lippen erſterben macht. Sie heißen: „die Seufzerbrücke", „Genofeva von Brabant" und „der Blaubart". Den Grundton dieſer traveſtirenden Stücke bildet jener karnevalstolle, gemüthloſe, ſich zu Exceſſen peitſchende Unſinn, der ſich vor jedem vernünftigen Moment fürchtet und uns ein ſittliches oder äſthetiſches Intereſſe an den handelnden Perſonen geradezu unmöglich macht. Im Text wie in der Muſik hat die frühere Grazie und Natürlichkeit Offenbach's nur zu häufig jenem kadaveröſen Lächeln Platz gemacht, das man mitunter im Ballet an alternden Tänzerinen beobachten kann. So hat z. B. Ritter Blaubart das ſtallduftige Roſenmädchen Boulotte aus dem erſten Akt geheirathet und will ſie nun, wie ſeine früheren fünf Weiber, aus dem Rechtstitel des Ueberdruſſes hinrichten. Die Scene in dem ſchwarz ausgeſchlagenen Verließ, wie das geängſtigte Weib, um Gnade bittend, ſich zu Blaubart's Füßen windet, dann Gift nehmen

muß und hinſinkt, endlich als vermeintlich todt von Blaubart mit kaltem Hohn beſchaut und befühlt wird — die Scene hat für unſer Gefühl ſo viel des unvertilgbar Gräßlichen, daß einige eingeſtreute Späße es nicht paralyſiren können. Der Eindruck iſt himmelweit verſchieden von der befreienden Macht echter Komik und herzlichen Lachens. In der „Seufzerbrücke" und „Genoſeva von Brabant" geht es zwar nicht ſo mörderiſch, aber ebenſo geiſtlos toll, ſo traurig poſſenhaft zu. Auf dergleichen Komik paßt nur die Bezeichnung: inſultativer Blödſinn. Daß ſich einige reizende Melodien darin herumreiben ſtimmt uns nur noch ärgerlicher, es thut uns leid um dieſe hübſchen Einfälle, um dieſes reiche Talent. Noch zwei oder drei ſolche unwürdige Traveſtien, fürchteten wir damals, und Offenbach ſteht am Leichenſtein ſeines muſikaliſchen Ruſes. Glücklicherweiſe hat er dieſes Genre rechtzeitig verlaſſen und unſere Befürchtung widerlegt.

An das Ende der ſechziger Jahre, etwa nach der „Großherzogin von Gerolſtein", möchten wir den Schluß von Offenbach's zweiter, überwiegend parodiſtiſcher und traveſtirender Periode ſetzen. Den Anfang der dritten bezeichnen einige mehr dem Luſtſpielton ſich nähernde drei- und vieraktige Stücke, welche Offenbach's Talent noch in ganzer Friſche aufweiſen, dabei feiner, maßvoller geartet, als in den Burlesken der zweiten Periode. Wie köſtlich haben wir Alle uns an der „Prinzeſſin von Trapezunt" ergötzt, die allabendlich das Carltheater zu einem Aſyl fröhlichſter Laune machte! Ja, das war wieder das alte, ungezwungene, geſunde Lachen im ganzen Hauſe — die immer ſeltener werdende beſte Kritik einer Poſſe! So harmlos und übermüthig die Handlung auch ſei, ſie wurzelt doch in einer glücklichen Grundidee: eine arme, fröhliche Seiltänzertruppe, welche plötzlich zu Reichthum gelangt, aber die Sehnſucht nach dem alten Vagabundentreiben nicht bezwingen kann. Eine morgenfriſche Realiſtik durchweht die

Schilderung der armen, flitterbehängten Gauklertruppe, welche wir beim Aufziehen des Vorhanges in Thätigkeit ſehen. Hierauf als ergötzliches Gegenſtück der zweite Akt: die Villa mit prächtigem Schloßgarten, darin die ganze Seiltänzerfamilie, mit lächerlicher Eleganz ausſtaffirt als neue „Herrſchaft" ſtolzirt. Trotz des Ueberfluſſes langweilen ſich die guten Leutchen entſetzlich. „Glaubſt Du, Papa", ſagt Regina zu dem ſich auf den Kavalier ſpielenden Alten, „ich hätte es nicht bemerkt, wie Du Nachts in den Garten ſchleichſt, um Purzelbäume zu ſchlagen? Und biſt Du nicht erſt geſtern auf die zum Wäſchetrocknen aufgeſpannten Stricke geklettert und haſt dann in der Küche heimlich Feuer gefreſſen?" Die komiſchen Figuren und Situationen der Operette, allerdings mit dem derben Pinſel des Karrikaturen-Malers kolorirt, erhalten den Zuſchauer in unausgeſetzter Luſtigkeit, ohne irgendwie das Gebiet des Zweideutigen oder Unſchicklichen zu ſtreifen. Munter und pikant ſtrömt die Muſik dahin. Dabei iſt die Mache, von außerordentlicher Geſchicklichkeit, Alles genau paſſend in Form und Ausdruck, fein und diskret in der Ausführung. Ein echt Offenbach'ſcher, dieſe Novität beſonders auszeichnender Vorzug beſteht in der Ungezwungenheit, womit die Muſikſtücke aus der Situation fließen und, ohne ſich ungebührlich breit zu machen, wieder in die Handlung einmünden. Dieſe beſcheidene Enthaltſamkeit des Componiſten gegenüber der Handlung bezeugen unter Anderem zwei kleine Chöre. Zuerſt ein Jägerchor von friſcher, dabei nobler Haltung im zweiten Akte, der abgeht, ohne die Scene länger als zwei Minuten aufgehalten zu haben. Wie viel deutſche Singſpiel-Componiſten giebt es wohl, die es über ſich brächten, einen Jägerchor vor einer Viertelſtunde zu entlaſſen, wenn ſie ihn einmal auf der Bühne haben? Noch diskreter verfährt Offenbach mit der „Ronde" der Pagen im dritten Akt, einem durchaus pianissimo gehaltenen Frauenchor, welcher faſt unmerklich wie ein Bild aus der Zauberlaterne

kommt und verschwindet. Kaum wird der Hörer inne, daß da ein reizendes Musikstück angefangen habe, so ist es auch schon zu Ende. Neben zarten, graziösen Nummern, wie die Couplets der Wachsfigur, die Romanze des Prinzen („Oui, j'aime") und wirksam komischen, wie das Buffo-Quartett im 2. Akt fehlt es auch nicht an sorglos hingeworfener, unbedeutender Musik; die Hauptsache bleibt, daß ein gleichmäßiger Zug heiteren, lebensfrohen Behagens das Ganze durchströmt.

Ein Gleiches gilt von der noch viel muthwilligeren Posse „Pariser Leben." Das Stück beginnt in einem Pariser Bahnhof, wo der junge Lebemann Gardefeu Abenteuern nachgeht, fest entschlossen, sich „einen Jux zu machen". Er giebt sich für den Lohndiener eines großen Hotels aus und führt einen ältlichen schwedischen Baron und dessen reizende Gemahlin — nicht in den Gasthof, sondern in seine eigene elegante Privatwohnung. Aus diesem Quid pro quo entwickelt sich nun eine Menge komischer Situationen, die durch trockenes Wiedererzählen allen Reiz einbüßen würden. Die unterhaltendste davon besteht in einer „vornehmen Soirée", zu welcher der schwedische Baron geladen wird, und wobei die Dienstboten des Hauses als Gesandte, Admirale, Baroninnen und Marquisen figuriren. Wie dann zum Schluß der gefoppte Baron von den Anstiftern des Spaßes wüthend Satisfaktion begehrt und sich belehren lassen muß, daß ihm gar kein Recht zur Klage zustehe, da er ja sehr billig und gut gewohnt, trefflich gespeist und sich unvergleichlich amüsirt habe, das wirkt mit erschütternder Komik. Offenbach's Musik ist vollständig, was sie in diesem Falle sein soll, leicht, melodiös, mitunter von allerliebstem Humor und Esprit. Jeder Anflug von Sentimentalität ist weislich vermieden; ohne Lärm und opernmäßigen Apparat spielt sich die ganze Partitur zierlich und anspruchslos ab.

In der dreiaktigen komischen Oper „Vert-Vert" (in

Wien unter dem Titel „Kakadu" gegeben) äußert ſich eine beſondere Sorgfalt des Komponiſten fürs erſte in dem getreuen, oft ſehr fein empfundenen Anſchmiegen der Melodie an das Wort und die Situation, ſodann in der Delikateſſe der Inſtrumentirung. Wie reizend iſt z. B. die Begleitung der Barkarole im zweiten Akte, wie ungezwungen zugleich und charakteriſtiſch! Noch mehrere Geſangſtücke ernſteren Charakters, enthält Vert-Vert, in welchen der Ausdruck leichter Schwermuth, Sehnſucht oder Zärtlichkeit durchaus wahr und zart wiedergegeben iſt, ohne je in das Pathos der Großen Oper umzuſchlagen: die Romanze der Mimi im erſten Akt: „Il n'est plus un enfant", Valentin's Leichenrede am Grabe des Papageis, ſein Abſchied vom Penſionat, das kleine Liebesduett im dritten Akt u. A.

Zwei andere größere Werke Offenbach's für die Pariſer Opéra comique: „Le roi Barkouf" und „Robinson Crusoé", die ohne Erfolg blieben, habe ich nicht zu Geſicht bekommen. Hingegen konnten ſich Offenbach's Freunde in Wien bald überzeugen, daß ſein leichtbewegliches, der kontrapunktiſchen und polyphonen Hilfsmittel entbehrendes Talent nicht ausreiche für ernſthafte, romantiſche Stoffe. Wir meinen die 1864 im Kärtnerthor-Theater ohne Erfolg gegebene dreiaktige Oper „die Rhein-Nixen" und die Oper „Fantaſio", die ſich auf der Bühne des Theaters an der Wien auch nur kurze Zeit erhielt. In beiden Fällen hatte Offenbach ein ſchlechtes Libretto erwiſcht und, was noch ſchlimmer, ein ſeiner Individualität widerſtrebendes. Die „Rhein-Nixen" ſind ganz ſchlecht in Text und Muſik, bis auf die graziöſe Balletmuſik, die Herbeck in Wien in den 3. Akt von Nikolai's „Luſtigen Weibern" hinübergerettet hat. Auch „Fantaſio" greift weit über die knappen Formen hinaus, welche Offenbach mit Meiſterſchaft behandelt, und iſt überwiegend ſentimental-romantiſch. Die ganze Handlung erreicht ihren Höhepunkt

darin, daß der als Hofnarr verkleidete Student Fantasio bei einem Hoffeste dem vermeintlichen fremden Prinzen die Perrücke vom Haupte angelt, um den Kahlkopf allgemeinem Gelächter preiszugeben. Allein dieses Gelächter bleibt aus, denn Alles ist entsetzt, vor Schrecken bleich über solchen Frevel, für welchen auch sofort Fantasio mit der Todesstrafe (!) bedroht und gefesselt in den Kerker geführt wird. Die poetisch-phantastische Atmosphäre, welche, an Tieck'sche Märchendramen erinnernd, die gleichnamige Comödie von Alfred de Musset umwallt, hat Offenbach's Urtheil bestochen. Augenscheinlich wollte er gerade im „Fantasio" sein Bestes geben, aber keineswegs macht er es damit zum Besten. Sein eigenstes Gebiet hat Offenbach immer nur zu seinem Schaden verlassen. Gerade bei Naturen wie Offenbach geräth die relativ müheloſere Arbeit am besten, größeren Anstrengungen sind sie auf die Dauer nicht gewachsen. „Fortunios Lied" hat Offenbach in vier Tagen komponirt, in acht Tagen fertig ausgearbeitet und instrumentirt. Eine gewisse liebenswürdige Empfindsamkeit beherrscht Offenbach noch mit entschiedenem Glück; aber er scheitert regelmäßig am Pathetischen. In den „Rheinnixen" und „Fantasio" sah er sich durch das Pathos des Dramas verleitet, sich größer zu strecken, als er gewachsen war und verunglückte.

Offenbach that wohl daran, sich wieder ganz dem leichteren Genre der Operette zuzuwenden. Unverkennbar verräth sich in den letzten acht bis zehn Jahren Offenbachs eine Ermattung seiner Erfindungskraft; auch seinen Textdichtern gelingt selten mehr ein durchaus wirksames Libretto. Trotzdem fehlt es den wenigsten dieser Spätfrüchte an einem originellen Grundgedanken, und keiner einzigen an sehr hübschen musikalischen Details. Giebt es etwas Komischeres, als die Exposition in „Madame l'Archiduc": die Ernennung der vier Verschworenen zu Ministern und die Umwandlung der abgesetzten vier Minister in Verschworene? Eine ähnliche politische Satyre

von draſtiſcher Wirkung iſt der bornirte Vicekönig in „La Périchole,“ der ſich verkleidet unter das Volk miſcht „um die Wahrheit zu erfahren,“ aber konſequent mit eingelernten Schmeicheleien bedient wird. Auch „Die Banditen“ von Offenbach beruhen auf einer originellen, drolligen Idee: die Beraubung eines ſpaniſchen Kabinetskouriers durch Banditen und das dadurch ermöglichte Auftreten der Räuberbande als ſpaniſche Geſandtſchaft. Das ſind Einfälle, wie ſie nur aus der ewig phosphoreszirenden Phantaſie franzöſiſcher Komödiendichter ſo ſpontan und reichlich hervorſpringen; leider iſt die Ausführung in den genannten Stücken ungebührlich breit und übertrieben poſſenhaft gerathen. Muſikaliſch mahnen zahlreiche Einzelheiten darin an Offenbachs beſte Zeit, ſo in „Madame l'Archiduc“ das Quartett der Verſchworenen, die Romanze „Tais-toi“ und das vortreffliche Enſemble: „Pas de scandale içi“. In der „Périchole“ glänzt als kleines Kabinetsſtück die trefflich deklamirte und bei aller Einfachheit ſo pikante Arie Pericholes während des Briefſchreibens. Die „Wilddiebe“ (Les braconniers) enthalten zwei höchſt gelungene Beiſpiele muſikaliſcher Komik: das Terzett der drei Wilddiebe und das Quartett mit dem taubſtummen Bedienten, außerdem eine allerliebſte Serenade mit Chor, eine jener reizend einfachen, auf 2 bis 3 Akkorden aufgebauten Melodieen, in welchen Offenbach unerſchöpflich war. „Die Banditen“ wirken wenigſtens durch eine Favoritnummer, den komiſchen Chor „Ich höre die Stiefel, die Stiefel“. In der That wird man in dieſer Partitur von dem richtigen Offenbach nichts gewahr, als die Stiefel. Die dreiaktigen Operetten „Margot, die reiche Bäckerin“ (im Original „La boulangère a des écus“) und „la jolie Parfumeuse“ gehören gleichfalls zu den letzten Früchten des Offenbach'ſchen Spätherbſtes. Die Friſche und Urſprünglichkeit ſeiner zwanzig Jahre früher komponirten Singſpiele darf man darin nicht erwarten. Und dennoch ließen ſich auch

aus dieſen Werken wohl an ein Halbdutzend melodiöſer, pikanter Nummern namhaft machen, an denen man Offenbach ſofort erkennt. Nur zu ſehr, denn bei einer ſo unabläſſigen, angeſtrengten Produktion, wie die Offenbach's, der jährlich ſeine drei Novitäten auf die Bühne brachte, konnte es nicht ausbleiben, daß er ſich wiederholte und immer häufiger zu bereits „bewährten" Melodien, Rhythmen und muſikaliſchen Späßen zurückgriff. Die muſikaliſchen Ideen eines Komponiſten brauchen auch wie das Wild eine gewiſſe „Schonzeit"; unausgeſetzt gejagt und ausgenützt muß jede Erfindungskraft vorzeitig zu Grunde gehen. Für Offenbach hat es ſeit dem Beginn ſeiner Karrière keine ſolche Schonzeit gegeben. „Die Tochter des Tambour-Majors" iſt nach Offenbach's eigener Aufzeichnung ſeine hundertſte Operette. Mit den beiden zu ſeinen Lebzeiten noch unaufgeführten „Lurette" und „Les contes d'Hoffmann", an die er noch auf dem Sterbebette die letzte Hand legte, beträgt ſomit die Zahl ſeiner dramatiſchen Arbeiten 102.*

Offenbach verband mit einer erſtaunlichen Leichtigkeit der Produktion den muſterhafteſten Fleiß. Dabei konnte er (wie Mozart und Roſſini) unter allen erdenklichen Störungen, zu jeder Zeit, an jedem Orte komponiren. Ich ſah ihn oft ruhig arbeiten, wenn Freunde und Bekannte dicht um ihn her plauderten, und ſo oft er nach Wien kam, er brachte ſtets ein hübſches Quantum Skizzen mit, die er während der Reiſe im Waggon mit Bleiſtift niedergeſchrieben. Am erſtaunlichſten war ſeine Selbſtbeherrſchung und Gelaſſenheit, wenn er, krank und von Schmerzen gepeinigt, unermüdlich weiter arbeitete, auf dem Krankenbett ſich täglich mit ſeinen Librettiſten über die nächſten Scenen berieth. Mit der Beendigung einer Partitur war ſeine Arbeit keineswegs abgeſchloſſen. Noch während

* Ueber Offenbach's letzte Oper „Les contes d'Hoffmann" ſiehe Seite 81 dieſes Buchs.

der Proben änderte und verbeſſerte er fortwährend; er zauderte keinen Augenblick, ein hübſches Muſikſtück zu ſtreichen, wenn er nachträglich fand, daß es die Handlung aufhalte; ebenſo ſchnell war er zur Hand, in letzter Stunde ein neues hinzu zu komponiren. Muſterhaft war dabei ſein Verhältniß zum Verfaſſer des Librettos.

Von einem ſo regen und geſchloſſenen Zuſammenarbeiten des muſikaliſchen und des poetiſchen Erfinders hat man in Deutſchland keine Ahnung; der Tonſetzer findet bei uns irgendwo ein gedrucktes oder verſchafft ſich ein geſchriebenes Textbuch und komponirt nun darauf los, als wenn der Dichter nie exiſtirt hätte. Ebenſo pflegt der deutſche Textdichter ſein Buch ohne Rückſicht auf einen beſtimmten Componiſten und auf ein beſtimmtes Perſonale ins Blaue hinein zu ſchreiben. In Deutſchland ſehen Dichter und Komponiſt einander oft ihr Lebtage nicht. Wie ganz anders in Frankreich! Da iſt das Schaffen einer Oper ein fortwährendes Zuſammenarbeiten von Dichter und Kompoſiteur. Während in Deutſchland der Komponiſt an ſeinem Text wie an ein Brett feſtgenagelt liegt, iſt dem franzöſiſchen Komponiſten das Libretto ein lebendiges Gewächs, das unter ſeinen Händen ſich entfaltet und in fortwährender Umbildung ſeinem Talente aſſimilirt. Dies Ineinanderwachſen von Muſik und Text, dies Praktiſche, Wirkſame, das die franzöſiſchen Opern auszeichnet, wäre ohne eine Gemeinſchaft, wie ſie z. B. Auber mit Scribe pflegte, nicht denkbar. In Paris kam ich einmal zu Offenbach, als dieſer eben mit ſeinem Textdichter, ich glaube Herrn Cremieux, arbeitete. Es war mir ſehr lehrreich, die beiden ein halbes Stündchen beobachten zu dürfen. Offenbach ſaß am Klavier und ſang dem Dichter vor, was er Tags vorher von dem Libretto komponirt hatte. Hier fand er für ſeine muſikaliſchen Intentionen vier Verſe zu wenig, Cremieux ſchrieb ſie dazu; dort wollte er zwei Verſe ſtreichen, Cremieux erklärte ſie für nothwendig und

wehrte ſich. Die Verhandlung wurde mitunter äußerſt lebhaft, wenn der eine Theil ſeine Verſe, der andere ſeine Melodien nicht ändern wollte. Am Ende wurden die Beiden doch immer einig, ihr Ziel und Intereſſe war ja daſſelbe und jeder von beiden überzeugt, daß er ohne den Andern nichts ausrichten könne. Die Strömung der Debatte führte häufig den Dichter oder den Komponiſten auf ganz neue, glückliche Ideen, die jeder für ſich allein an ſeinem Schreibtiſch nicht ausgeheckt hätte. „Dichter und Komponiſt müſſen in geiſtiger Ehe miteinander leben," bemerkte Offenbach treffend. „So lange ich an einer neuen Oper arbeite, bin ich mit dem Dichter verheirathet. Ich bin unglücklich, wenn er einen Tag ausbleibt; hat er mir auch nichts Neues zu bringen, ſo muß ich ihn doch täglich ſehen und ſprechen." Es iſt nicht zu leugnen, daß durch dieſen lebhaften, wechſelſeitig anregenden und befruchtenden Verkehr zwiſchen Dichter und Tonſetzer eine Lebendigkeit, Einheit und Zweckmäßigkeit in ihre Arbeit kommt, um die manche große deutſche Oper die kleinſte franzöſiſche beneiden darf.

Offenbach kannte das Theater wie kein Zweiter und ruhte nicht, bevor er jedem ſeiner Stücke die wirkſamſte Bühnenform, die möglichſte Vollendung gegeben hatte. In dieſem Sinne war er einer der gewiſſenhafteſten Künſtler. Auch an ſeinen Melodien, ſo leicht ſie ihm zufloſſen, änderte er oft und lange, wenn ihr Rhythmus ihm noch nicht packend und eigenthümlich vorkam. In vielgeſtaltiger Erfindung des Rhythmus war Offenbach bewunderungswürdig; in dieſem Punkte (dem ſchwächſten unſerer jetzigen Opern-Komponiſten) könnten alle ſeine deutſchen Kollegen von ihm lernen. Das Thema: „Oh que j'aime le militaire" in der „Großherzogin" hat er zehn- bis zwölfmal geändert, bis ihm der Rhythmus recht war. Melodiſch unerſchöpflich, bedurfte er nur der allereinfachſten Begleitung von zwei bis drei Akkorden, um eine An-

zahl der hübſcheſten, dabei charakteriſtiſcheſten Geſänge darüber zu ſchreiben. Man denke an Fortunio's Lied, an die Chaconne in „Monsieur et Madame Denis", an die Serenade des „Fantaſio", an die Kouplets der Großherzogin „Dites-lui", an die zarten Melodien aus dem erſten Akt von „Orpheus", dem erſten der „Schönen Helena" u. ſ. w. u. ſ. w. Das iſt in unſerer Zeit des gehäuften und überkünſtelten Akkompagnements das Allerſeltenſte.

Viel ſchwächer als ſein melodiſches und ſein rhythmiſches Talent war Offenbach's harmoniſche Kunſt, und ſeine kontrapunktiſche ſtand faſt auf dem Nullpunkt. In ihrer eminent komiſchen Kraft hat ſeine Muſik kaum ihresgleichen; Offenbach beſaß dieſe ſeltene Gabe in viel höherem Grade als Lortzing, Nicolai oder Flotow. Auf dieſem ſehr eng begrenzten Feld muſikaliſcher Wirkung bietet uns Offenbach die reichſte Beiſpielſammlung. Welch' draſtiſch komiſche Kraft liegt nicht z. B. in dem Sextett der vermeintlich Vergifteten in „Coscoletto", in dem Verſchwörungsterzett aus der „Großherzogin"! Der leichte Rauſch des lächerlichen Barons Gondermark und ſeine Verſpottung durch das Dienſtperſonal — beides kichert gleichzeitig in dem Thema „Il est gris" im „Pariſer Leben". In komiſcher Verwerthung einzelner Textworte und Sylben, — im deutſchen ſelten wiederzugeben — iſt Offenbach unerſchöpflich. Ich erinnere an das Paſcha-Terzett („Je suis le pa, je suis le cha") in den „Schönen Weibern von Georgien", an das Auftreten Agamemnon's „Le roi bar b u, qui s'avance, b u qui s'avance, b u qui s'avance), an den ſo geſchickt verwendeten Reim in der „Helena": „C'est l'homme aux pommes" u. ſ. w. „Die ſchöne Helena" enthält auch zwei witzige Anſpielungen durch muſikaliſche Citate. In einem Terzett reden Kalchas und Agamemnon dem König Menelaus ſcharf zu Gemüthe, er möge ſeine Privatgefühle dem Wohl des Landes opfern. Die ſchlagende Aehnlichkeit der Situation mit

jener im dritten Akt des „Wilhelm Tell" hebt Offenbach witzig hervor, indem er sein Trio mit den Anfangstakten des Rossini'schen Terzetts beginnen läßt. Im Verlaufe, als Agamemnon die zunehmende Sittenlosigkeit Griechenlands schildert, die sich bis auf den Tanz erstrecke, erklingt (schnell und diskret vorübergehend) als Citat der Galopp-Cancan aus „Orpheus".

Keineswegs beschränkte sich Offenbach's komisches Talent auf das niedrig Possenhafte; es zeigte sich auch feinen, schwierigeren Aufgaben gewachsen, wie dies z. B. seine Operetten: „Apotheker und Friseur" und „die Schäfer" darthun. In dem erstgenannten einaktigen Singspiel greift die Musik mit schalkhafter Absicht zu dem Styl des 18. Jahrhunderts zurück. Man glaubt sich in das Theater Philidor's, Gretry's, Monsigny's versetzt, so harmlos bieder klingt der Gesang, so großväterlich ernsthaft accompagniren Flöte und Fagott, Geige und Kontrabaß. Weiter ausgeführt ist das parodistische Element in den „Schäfern" („les bergers"). Es ist dies nicht sowohl ein Stück, als eine Nebeneinanderstellung dreier genreartig ausgeführter Stückchen oder Bildchen, deren erstes eine Idylle aus der mythologischen Zeit darstellt, während das zweite das gekünstelte, seidene Schäferwesen unter Louis XV., das dritte endlich den derbsten Bauernrealismus von heute schildert. Die Figur des Liebesgottes, welcher unter allerhand Verkleidung den Draht der Intrigue dirigirt, vermittelt eine Art Zusammenhang zwischen diesen Sittenbildern. Die Idee dieser parodistischen Schilderung dreier so kontrastirender Schäferwelten ist eigenthümlich und pikant; ihrer Ausführung fehlt die fortschreitende Handlung und für diese tritt auch keineswegs ein gesteigertes Interesse an den Charakteren ein, die ja von jeder Entwicklung abgeschnitten sind. Die Musik hat überdies noch eine ganz spezielle Schwierigkeit auf ihrem eigensten Gebiet zu besiegen. Sie muß nämlich den

Charakter des Idylliſchen das ganze Stück hindurch vorwalten laſſen, wofür ſie allerdings traditionelle und leichtverſtändliche, aber ziemlich begrenzte und einförmige Ausdrucksmittel beſitzt. Die Gefahr der Monotonie konnte Offenbach nicht ganz vermeiden, dennoch hat er ſeine verſchiedenen Schäfer charakteriſtiſch zu zeichnen und effektvoll zu koloriren gewußt. Im erſten Akt, dem antiken, klingt der paſtorale Ton nach, den Offenbach im erſten Akt des „Orpheus“ und vor Allem in „Daphnis und Chloë ſo glücklich angeſchlagen hat. Die franzöſiſchen Schäfer des zweiten Akts ſind wie aus Watteau's Bildern herausgeſchnitten; ihre Melodien zierlich, galant, verſchnörkelt, nach Moſchus duftend. Und nun, welch' drolliger Kontraſt in der Muſik unſerer Holzſchuhklappernden, erzproſaiſchen Schäfer von heute! Für einen Scherz dehnt ſich das Stück etwas zu lang und wird ſchließlich ermüdend. Zur Würdigung von Offenbach's Aſſimilirungstalent und Esprit iſt es unentbehrlich.

Deutſcher von Geburt, beſaß Offenbach trotzdem eine vollkommene Herrſchaft über die franzöſiſche Sprache, in deren feinſtes Geäder er muſikaliſch einzudringen vermochte. Ich erinnere an Metella's Lektüre des Briefes: „Vous souvient-il, ma belle — d'un homme, qui s'appelle — Jean Stanislas Baron de Frascata?“ im „Pariſer Leben“. Es iſt dies ein kleines Meiſterſtück von geſprochenem Singen oder geſungenem Sprechen, in nicht recitativiſcher, ſondern durchaus arioſer Form. Die vollendete Verſchmelzung von knapper, korrekter Deklamation und reizvoller Melodie in dieſem Geſangſtück gehört Offenbach ganz eigenthümlich an. Ich wüßte gar keinen Komponiſten, der das beſſer machen könnte. Ein Seitenſtück dazu iſt der Abſchiedsbrief, den Perichole an ihren Geliebten ſchreibt und dann überlieſt.

Einer mehrjährigen Praxis im Orcheſter, erſt als Celliſt, dann als Dirigent, verdankte Offenbach die intimſte Kenntniß der Inſtrumente. Sein feiner Sinn für charakteriſtiſche In-

ſtrumentirung, die trotzdem ſelten aufdringlich wird, unterſcheidet ihn von der Menge ſeiner Concurrenten und Nachfolger. Und als letzter, nicht geringſter Vorzug: in Offenbach's Operetten wachſen die einzelnen Muſikſtücke natürlich aus der Situation heraus und erfreuen faſt immer durch maßvolle abgerundete Form.

In vorliegendem, nach Offenbach's Tod geſchriebenen Aufſatz, habe ich die Vorzüge dieſes Komponiſten ſtärker beleuchtet und ausführlicher beſprochen als ſeine Schwächen und Verirrungen. Mit Abſicht. Was tadelnswerth geweſen an Offenbach, das iſt von der Kritik ohnehin mit hinreichendem, ja leidenſchaftlichem Nachdruck hervorgehoben und Zeit ſeines Lebens unausgeſetzt gegeißelt worden. Es war namentlich der deutſchen Kritik von jeher eigenthümlich, die angeborene Begabung zu unterſchätzen gegenüber dem Erlernbaren und Erlernten, die reiche melodiſche Urſprünglichkeit und heitere Anmuth herabzuſetzen neben der häufig recht talentloſen Gründlichkeit unſerer „Gediegenen." Man leſe nur die deutſchen Kritiken über den jungen Roſſini, ſpäter über Auber's und Donizetti's neu auftauchende komiſche Opern. Das Publikum hat hier ſtets ein unbefangeneres Urtheil und eine feinere Witterung für das Talent bewieſen, als die Kritiker. Für Grétry's Ausſpruch „es ſei in der Opernmuſik nichts ſo ſchwer, wie das Leichte" hatte ſelten Jemand von unſerer „haute critique" ein rechtes Verſtändniß. Erſt wenn der Zeitverlauf einem Komponiſten leichter, komiſcher Muſik den Stempel der Klaſſizität aufgedrückt hat, ſehen wir ſein Verdienſt geprieſen und meiſtens übertrieben. Mit welcher Bewunderung wird in unſeren Lexikons und Handbüchern der Muſikgeſchichte jetzt Dittersdorf behandelt, der bei allem Talent doch nicht das Talent Offenbachs beſaß. Der arme unbekannte Kölner Muſikant war Kraft ſeines Talentes eine Weltberühmtheit und der populärſte aller lebenden Komponiſten

geworden. Er begegnete einem wirklichen Bedürfniß, denn die leichte, heitere Melodie schien vertrocknet, die originelle musikalische Komik ausgestorben. Ein Komponist von so ungemeiner Begabung und Produktivität, der Schöpfer eines Genres, in dem er ohne Nebenbuhler dasteht, und das, durch seine bescheidenen Ansprüche überall aufführbar, sich an die dreißig Jahre lang in beiden Welten behauptet hat, der verdiente doch endlich in einem anderen als dem stereotyp höhnischen und hochmüthigen Tone genannt zu werden, welchen die deutsche Kritik fast ausnahmslos gegen ihn anstimmt. Wir glauben, daß ein sehr großer Theil dieser kritischen Strafengel, besonders in Norddeutschland, das Allerwenigste von Offenbach, und das nur aus schlechten Uebersetzungen und plumpen Aufführungen kennt. Nur so läßt sich erklären, wie musikalisch urtheilsfähige Männer aus lauter deutsch-klassischer Exklusivität blind und ungerecht werden gegen die Vorzüge von Offenbach's Singspielen. Die Kritik soll aber noch einen anderen Muth als den des Tadelns haben: den Muth der Anerkennung.*

* Als Ausnahme möge hier ein bemerkenswerther Ausspruch von Chrysander in Betreff Offenbach's (und nebenbei Richard Wagner's) angeführt sein. In der von Chrysander redigirten Leipziger Allgemeinen Musikzeitung klagte ein Correspondent aus Paris, die Herrschaft Offenbach'scher Musik verschulde bei den Franzosen „die Schwierigkeit, Wagner zu verstehen". Chrysander, bekanntlich einer unserer gründlichsten Musikhistoriker und rigorosesten Gegner aller oberflächlichen Unterhaltungsmusik, bemerkt hierzu: „Was die Offenbach'schen Operetten so eingänglich macht, ist zunächst nicht ihre Schlechtigkeit und Flachheit, sondern ihre Kunstfertigkeit; sie sind in der Form (natürlich in der leichtesten vorhandenen Form, der des Couplets oder der alten Pastourelle) vortrefflich, ja musterstaft abgerundet. Am besten wissen das die Armseligen, welche sich hüben und drüben zu ihrer Nachahmung hergeben. Schüttelt man nun dort (und anderswo) einmal Offenbach's Joch ab, so wird man dadurch nicht reifer für Wagner werden, sondern ihm nur umsomehr ent-

Ein Faktor ist freilich nicht zu übersehen, der eine völlig unparteiische Würdigung von Offenbach's Talent erschwert hat. Es haftet nämlich an dieser ganzen Gattung ein gewisser Ballast von possenhaftem Unsinn und von Frivolität, welche auch ihre besten Exemplare nicht in den reinen Aether der Kunst aufsteigen läßt. Diese theils von dem Genre selbst, theils von dem Geschmack des Pariser Publikums bedingten Auswüchse, der bald bajazzoartige bald mänadenhafte Zug in Offenbach's bekanntesten Operetten, mochte auf den ersten Blick grade die vornehmsten und empfindlichsten Geister zurückschrecken. Sie wollten nun in Offenbach nichts anders sehen, als diese Auswüchse von Frivolität und Possenreißerei und verurtheilten ihn in Pausch und Bogen. Eine unbefangene Kritik wird aber nicht umhin können, zu scheiden und zu unterscheiden, — abzuweisen, was ein für allemal sündigt gegen den guten Geschmack und anerkennen, was wirklich künstlerisch, originell, ja genial ist. Auf ihre Unsterblichkeit hin darf dergleichen Unterhaltungsmusik nicht angesehen werden. Wenn sie das Ergötzen der Zeitgenossen gewesen, hat sie ihren Lohn dahin. Wollte ein Komponist wie Offenbach auf die Nachwelt spekuliren, „wer machte denn der Mitwelt Spaß?" Kein dramatisches und musikalisches Genre veraltet so rasch, wie das Komische, namentlich das Burlesk-Komische. In steter Flucht werden die beliebtesten Stücke dieser Art weggedrängt von anderen, neuen, die wiederum anderen, neuen Platz machen. Wo ist das Publikum, das heute noch die Komik von Adam Hiller, Dittersdorf, Wenzel Müller 2c. ergötzlich, ihre Melodien originell und reizend fände! Auch Offenbach's Operetten werden bereits verdrängt von Novitäten, die keines-

wachsen. Möge Jeder in Wagner's Kunst finden, was ihm beliebt, nur Eines sollten ehrliche Musiker sich nicht gegenseitig aufbinden wollen, nämlich daß Tiefe darin sei und daß ein entsprechend tiefes Verständniß zu ihrer Würdigung gefordert werden müsse."

wegs beſſer, ſondern nur anders ſind. Es beweiſt ſchon eine ungewöhnliche muſikaliſche Lebenskraft, daß manche der vor 25 und 30 Jahren komponirten Singſpiele Offenbachs noch heute gegeben und mit Vergnügen gehört werden. Solche Ausnahmen verdienen Beachtung, aber ſie halten das Naturgeſetz nicht auf, welches komiſche Theatermuſiken dem Wirbel der Zeitſtrömung am ſchnellſten ausliefert. Das Publikum, das ſich eine Zeitlang daran ergötzt hat, gibt ihnen dann den Abſchied für immer. Hingegen hat die Kritik die ſchöne Pflicht, aus der Maſſe des ehedem Gefeierten, jetzt Verſchollenen hervorzuheben, was über den momentanen Erfolg hinaus einen wirklichen muſikaliſchen Werth birgt. Auch Werke dieſes kleineren Genres wollen aus einer gewiſſen hiſtoriſchen Diſtanz betrachtet ſein, müſſen gleichſam ihre Zeitlichkeit abgeſtreift haben, um eine endgiltig gerechte Kritik zu erfahren. Eine ſolche wird, wie ich glaube, in Offenbach ein Talent allererſten Ranges auf dem Gebiet heiterer und komiſcher Muſik erkennen. Er war mit dieſem Talent allerdings ein Diener ſeiner Zeit, aber zugleich Herr im eigenen Hauſe.

Wie unſere Kritiker, ſo gefallen ſich auch die meiſten Fachmuſiker in ſtolzer Geringſchätzung Offenbach's, deſſen „leichte" Muſik ſie ebenſogut machen könnten, wenn ſie nur wollten. Bekanntlich haben es Viele auch wirklich gewollt in Paris und in Wien, aber merkwürdiger Weiſe ohne das gehoffte Gelingen. „Und warum?" heißt es bei Goethe, —

„Und warum geht es nicht
In ſolchen Sachen?
Es meinet Jedermann
Er könn' es machen;
Und wenn er's machen ſoll
Kann er's nicht machen".

IV.

Richard Wagner.

I.

R. Wagner's „Parsifal".

(Briefe aus Bayreuth vom Juli 1882.)

1.

So säßen wir denn wieder in dem freundlichen bayrischen Städtchen: dem einst durch weltliche Pracht, dann zweimal durch geistige Macht berühmt gewordenen Bayreuth. Vor einem halben Jahrhunderte wallfahrteten einzelne Jean-Paul-Schwärmer nach dieser Stätte, vor sechs Jahren ganze Pilgerkarawanen von Wagner-Verehrern. Ja, volle sechs Jahre sind verflossen, seit das „Bühnenfestspielhaus" in Bayreuth sich zum erstenmale aufthat, um uns die viertägigen Wunder des Wagner'schen „Nibelungenrings" vorzuzaubern. Seitdem blieb das seltsame Haus auf dem Berge geschlossen, die hinanführende staubig heiße Straße verödet. Anders, ganz anders war es geplant gewesen. Wagner hatte auf alljährliche Aufführungen gehofft, ja sogar die Aussicht eröffnet, sein Theater werde in immer weiterer Ausdehnung „auch jede Gattung dramatischer Arbeiten aufnehmen, welche der Originalität ihrer Konception und ihres wirklich deutschen Styles wegen auf

eine besonders korrekte Aufführung Anspruch erheben können." Nun, das hat freilich kein Mensch geglaubt, daß Wagner in Bayreuth je etwas Anderes als seine eigenen Werke aufführen werde. Ganz in der Ordnung; denn um „Fidelio" oder „Don Juan" gut zu hören, braucht Niemand nach Bayreuth zu reisen, noch weniger mußte dafür ein eigens konstruirtes Theater erbaut werden. Glaubwürdiger hingegen und verläßlicher mochte die andere Verheißung erscheinen: die einer alljährlichen Wiederholung des „Nibelungen"-Cyklus in Bayreuth. Diese Absicht hing ganz folgerichtig zusammen mit Wagner's bestimmter öffentlicher Erklärung, er werde die Aufführung seiner Nibelungen-Trilogie auf keiner andern Bühne je gestatten. An der Dauerhaftigkeit dieses Verbotes, so ernsthaft es ursprünglich geplant sein mochte, haben wir allerdings von allem Anfang gezweifelt und schon 1876 die Prophezeiung gewagt, es werde, nachdem einmal Europa nach Bayreuth gereist sei, nunmehr Bayreuth nach Europa kommen müssen.* So ist es auch eingetroffen: eingetroffen zum reellen Vortheil des Werkes und seines Urhebers. Der Prophet kam zu dem Berge, und die Nibelungen-Trilogie wanderte in den letzten sechs Jahren über alle namhaften Hof- und Stadttheater. Der Wagner-Tempel in Bayreuth aber blieb geschlossen. Erst jetzt öffnet er wieder seine Pforten, um ein neues Werk, „Parsifal", aufzunehmen, dem Wagner durch die Bezeichnung „Bühnenweihfestspiel" eine ganz ungewöhnliche Bedeutung beilegt.

Mit der Wahl seines Stoffes ist Wagner in zweifachen Sinne aufwärts gestiegen: genealogisch, von Lohengrin zu dessen Vater Parcival, und metaphysisch von einem mythischen zu einem mystischen, specifisch christlichen Inhalte. Die Seele des Ganzen ist der „heilige Gral", d. i. die auf dem Berge Montsalvat von den Gralsrittern gehütete wunderthätige

* Vergl. die Briefe aus Bayreuth über Wagner's Nibelungen-Trilogie in den „Musikalischen Stationen" p. 213 ff.

Schüssel oder Schale, in welcher Joseph von Arimathiä das Blut des Gekreuzigten aufgefangen haben soll. Sie hat schon im „Lohengrin“ als eine unsichtbare, von ferne hereinwirkende Macht die Katastrophe („Mich ruft der Gral!“) herbeigeführt. Im „Parsifal“ bildet der Gral den sichtbaren Mittelpunkt und den obersten Willen des Dramas. Nur ein völlig Reiner, der den Weg dahin nicht sucht, kann zum Gral gelangen und in dessen Ritterschaft aufgenommen werden. Parcival ist dieser unschuldige, weltfremde Jüngling, „der reine Thor“, der, hiezu berufen, seine höhere Sendung erst versäumt, um nach schweren Prüfungen und allmähliger sittlicher Läuterung sie schließlich zu vollbringen. Bekanntlich hat der ritterliche Sänger Wolfram von Eschenbach auf Grund verschiedener Sagen und hauptsächlich nach dem Gedichte des Franzosen Chrétien de Troyes Anfangs des dreizehnten Jahrhunderts den Parcival in einem ebenso weitläufigen als tiefsinnigen und farbenreichen Epos verherrlicht und darin den Sagenkreis vom heiligen Gral mit jenem von der ritterlichen Tafelrunde des Königs Artus vereinigt. Wolfram von Eschenbach, der — das gerade Gegentheil von Richard Wagner — weder lesen noch schreiben konnte, hat Letzterem als vorzüglichste, wenngleich nicht ausschließliche Quelle gedient. Es fügt sich hübsch, daß der neueste Parcival, der Wagner'sche, in demselben Lande, Bayern, ja in demselben fränkischen Gau jetzt aufersteht, wo vor sechshundert Jahren Wolfram's Heimath gestanden. Eschenbach liegt südöstlich von Anspach, also nicht gar weit von Bayreuth. Zu Wiedenberg, vermuthlich Wehlenberg bei Anspach, hatte Wolfram sein Haus und lebte dort mit Frau und Kind, arm, aber zufrieden. Er starb, ein hoher Fünfziger, um das Jahr 1220 und wurde in der Frauenkirche zu Eschenbach begraben. So erinnert denn der bayrische Nordgau, welcher auch Bayreuth einschließt, unmittelbar an den unübertroffenen ersten Dichter des Parcival: an Wolfram von Eschen-

bach. In sein Gedicht dürften sich wohl nur die Gelehrten unter unseren Lesern, Literarhistoriker und Germanisten, vertieft haben. Ein viel größerer Kreis ist über Wolfram und seinen „Parcival" aus älteren Literaturwerken informirt, neuestens vielleicht aus Wilhelm Hertz' sorgfältiger Monographie, oder endlich aus der trefflichen Literatur-Geschichte von Wilhelm Scherer. Einen dritten Kreis bildet die ansehnliche Minorität, welche Wolfram von Eschenbach wahrscheinlich nur als den melodiösen Abendstern-Sänger in Wagner's „Tannhäuser" kennt. Für das Verständniß des „Bühnenweihfestspiels" sollte auch dies hinreichen, da ein rechtschaffenes Drama, gesprochen oder gesungen, sich selber erklären soll, ohne gelehrte Vorstudien.

Indem wir den Inhalt der Wagner'schen Dichtung nacherzählen, sehen wir von dem „Parcival" Wolfram's vorläufig ganz ab und wollen erst später einige für das Drama wichtige Abweichungen notiren. Wagner's „Parsifal" — doch halt! wir müssen nothwendig einen Augenblick bei dem Namen des Helden verweilen, dessen Bayreuther Schreibart schon manche Verwirrung veranlaßt hat. Wolfram nennt seinen Helden „Parcival"; von dem französischen Zeitworte percer („Fürwahr, dein Nam' ist Parcival; recht mitten durch bedeutet er".) Chrétien de Troyes nennt ihn „Perceval" (Thaldurchstreifer), was jener ersten Bedeutung verwandt ist.* Eigennamen unzweifelhaft französischen Ursprungs aus dem Persischen und Arabischen herleiten wollen, ist eine gelehrte Schrulle, in welcher bisher nur Joseph Görres sich gefallen hat; seine „falschen Herleitungen" hat schon Gervinus gerichtet. Wagner,

* Das französische Perce-val ist ein Imperativ-Name wie das deutsche Springinsfeld und bedeutet „Dring durch's Thal". Aehnlich heißt ein Söhnlein des Fuchses Reinhart in der französischen Thierdichtung Percehaie, „Durchdring' die Hecke", ferner der Held eines großen Romans aus dem vierzehnten Jahrhundert Perceforest, „Durchdring" den Wald". (W. Hertz.)

der es wahrlich nicht bedarf, wohl aber liebt, in Kleinigkeiten groß, in Nebendingen originell zu sein, leitet den unanfechtbar französischen Namen gewaltsam aus dem Arabischen her, um ihm die Bedeutung „reiner Thor“ aufzuzwingen. Er läßt seinen Helden im zweiten Akte von der Verführerin Kundry philologisch aufklären: „Dich nannt' ich, thör'ger Reiner, Fal parsi — dich, reinen Thoren: Parsifal!“ Uns scheint der Umstand, daß der Name Parcival seit 600 Jahren durch einen unserer größten Dichter in der Literatur eingebürgert ist, ausreichend, um daran festzuhalten und jede willkürliche Abänderung zu ignoriren. Den Titel des Wagner'schen Festspieles hat man natürlich buchstabentreu „Parsifal“ zu citiren; im Uebrigen wird die nichtwagner'sche Welt nach wie vor „Parcival“ schreiben. Und nun vom Parcival zum „Parsifal“!

Der erste Aufzug beginnt in einer Waldlandschaft in den nördlichen Gebirgen des gothischen Spanien. Wir sehen unter Bäumen schlummernde Ritter und Knappen sich erheben, um dem kranken Gralskönig Amfortas ein Heilbad zu bereiten. Dieser ist schlaflos von „starken Bresten“, die Schmerzen kehren „immer sehrender“ ihm zurück. Wie wir aus dem Munde des Ritters Gurnemanz erfahren, war Amfortas eines Tages ausgezogen, um mit seiner Lanze — derselben, womit einst dem Heiland die Seite durchstochen worden — den bösen Zauberer Klingsor zu „beheeren“, wurde aber von diesem des „wunden-wundervollen Speers“ beraubt und mit einer Wunde, die sich nie schließen will, heimgeschickt. Nun kommt die abschreckend wilde, dienstbereite Gralsbotin Kundry „hastig, fast taumelnd“ auf die Bühne gestürzt; sie bringt aus Arabien einen Balsam zur Heilung des kranken Königs und wirft sich ermüdet zur Erde. Kaum hat Amfortas das Bad genommen, das „sein Weh' staut“, als wirrer Lärm immer näher kommt. Ein fremder Jüngling, Parsifal, ist unver-

ſehens in den Wald gedrungen und hat mit dem Pfeil einen Schwan erlegt, der eben über den heiligen See flog. Man führt den Frevler vor Gurnemanz, der ihn ins Verhör nimmt. Auf die Fragen: Wo biſt du her? Wer iſt dein Vater? Wer ſendete dich des Weges? Wie heißt du? antwortet der Jüngling jedesmal mit: „Das weiß ich nicht“. In Gurnemanz ſteigt die Vermuthung auf, daß dieſer wildfremde Knabe, welcher von ſelbſt den Weg in den heiligen Wald gefunden, der zur Rettung des kranken Königs Auserwählte ſei. Denn ein Orakel — ein ſehr dunkles allerdings — hat dem König zum Troſte verkündet: „Durch Mitleid wiſſend der reine Thor; harre fein den ich erkor.“ Gurnemanz heißt den Jüngling ihm folgen; der Weg zur Gralsburg auf dem Montſalvat öffnet ſich ihnen von ſelber, eine Wandel-Decoration markirt das Fortſchreiten des Paares durch Felſenwände und Felſenthore. Endlich finden ſie ſich in einem Saal, der ſein Licht einzig durch eine Oeffnung in der gewölbten Kuppel erhält. Glockenklänge ertönen und Geſang unſichtbarer Knaben. Die Gralsritter nehmen Platz an langen Tafeln, König Amfortas wird auf ſeinem Ruhebett hereingetragen. Aus einer Niſche im Hintergrund ertönt die klagende Stimme des greiſen Titurel, der im Grabe weiterlebt, täglich neubelebt durch Wunderkraft des Grals. Er fordert ſeinen Sohn Amfortas auf, ſein heiliges Amt zu verrichten und den Gral zu enthüllen. Unter bitteren Klagen über ſeine eigene Unwürdigkeit gehorcht Amfortas und enthüllt das heilige Gefäß, während die Knabenſtimmen die Formel des chriſtlichen Abendmahls intoniren: „Nehmt hin mein Blut um unſ'rer Liebe willen! Nehmt hin meinen Leib, auf daß ihr mein gedenkt.“ Der Gral erglüht in Purpurlicht, die Tiſche zeigen ſich mit Brot und Wein beſetzt und die Ritter ſetzen ſich zu der durch den Gral geſpendeten Abendmahlzeit. Parſifal bleibt ſtumm und regungslos ſowohl bei dem ungeahnten Glanz, als bei den Schmerzensrufen des Königs. Auf die Frage des

Gurnemanz, ob er wisse, was er gesehen hat — schüttelt Parsifal den Kopf, worauf ihn der Ritter zu einer Seitenthür hinausstößt mit den unpoetischen Worten: „Lass' du hier künftig die Schwäne in Ruh' und *suche dir, Gänser, die Gans!*“ Damit schließt der erste Akt.

Der *zweite* Aufzug versetzt uns in Klingsor's Zauberreich, „jenseits der Berge“. Der böse Zauberer ruft Kundry: „Hieher, Kundry, zu deinem Meister herauf!“ Die Gerufene erscheint in bläulichem Lichte aus der Tiefe, einen „gräßlichen Schrei“ ausstoßend und dann in ein „Klagegeheul“ ausbrechend. Wer ist diese Kundry? Wie kommt sie, die stets hilfreiche Botin des Grals, jetzt hieher als dienender Dämon Klingsor's? Ein Räthsel im ersten Akte, erscheint sie uns im zweiten nur als ein anderes neues Räthsel, und was uns den Schlüssel geben soll zu diesen beiden entgegengesetzten Erscheinungen Kundry's, ist nur ein noch größeres drittes Räthsel. Kundry ist nämlich nicht blos die treue Dienerin der Gralsritter und zugleich die verderbliche Helfershelferin des teuflischen Klingsor, sie ist noch obendrein ein mythischer Rest, eine lebendige Versteinerung aus der Zeit Christi! Die böse Herodias, welche beim Anblicke des blutigen Hauptes des Täufers gelacht hat, und jene herzlose Jüdin, die den Heiland auf seinem Todesgange verlachte, seither als ein weiblicher Ahasver zu ewigem qualvollen Leben und ewigem Lachen verdammt — das alles ist Wagner's Kundry in Einer Person. Klingsor, der zeitweilig Macht hat über sie, verwendet sie zur Verführung der zureisenden Gralsritter. Auf sein Geheiß erscheint sie jetzt in jugendlicher Schönheit, sie, die wir im ersten Akte abstoßend häßlich gesehen. Sie hat vor Zeiten den König Amfortas verführen helfen, heute soll sie ihre Künste an Parsifal erproben, der sich eben „kindisch jauchzend“ der Burg nähert. Ein Zaubergarten voll üppiger Blumenpracht empfängt den „reinen Thoren“. Von allen Seiten stürzen schöne Mädchen in flüchtig über-

geworfener Kleidung herbei, umringen ihn erſt ſcheltend, dann koſend, hüllen ſich endlich in reizende Blumengewänder und ſetzen ihn mit verliebten Schmeicheleien zu. Er will ihnen entfliehen, da erſcheint Kundry jugendlich ſchön in „leicht verhüllender phantaſtiſcher Kleidung“ und ruft ihn beim Namen. Sie erzählt ihm von ſeiner Mutter Herzeloide, wie dieſe ihn liebte und einſam ſtarb. Kundry gibt ihm „als Mutterſegens letzten Gruß der — Liebe erſten Kuß!“ Mit dieſem Kuß geht urplötzlich in Parſifal eine „furchtbare Veränderung vor ſich; aus dem Taumel erwachender, raſender Sinnlichkeit geräth er unvermittelt in das Extrem religiöſer Ekſtaſe. Er denkt urplötzlich an Amfortas' Wunde, klagt ſich ſchwerſter Schuld an, und ſtößt endlich Kundry, die ihn immer glühender bedrängt, heftig von ſich. Auf ihren Hilferuf erſcheint Klingsor auf der Burgzinne und ſchleudert den heiligen Speer gegen Parſifal. Der Speer bleibt jedoch über dem Haupte des „reinen Thoren“ in der Luft ſchweben. Parſifal ergreift ihn und ſchwingt ihn, damit die Geſtalt des Kreuzes bezeichnend. Klingsors Zauberſchloß verſinkt wie durch ein Erdbeben.

Der dritte Akt ſpielt geraume Zeit ſpäter, wenigſtens finden wir Gurnemanz „zum hohen Greiſe gealtert“, als Einſiedler wieder. Anmuthige Gegend im Gralsgebiet; es iſt Charfreitag. Gurnemanz findet in der Hecke die Kundry leblos und erſtarrt, er erweckt ſie zum Leben; ihre Erſcheinung iſt die alte unſchöne, aber die frühere Wildheit iſt von ihr gewichen. Parſifal tritt auf in ſchwarzer Rüſtung, die heilige Lanze in der Hand, und ſucht den Weg zu Amfortas. Mit höchſtem Entzücken begrüßt Gurnemanz die Heilsbotſchaft von der wiedergewonnenen Lanze. Parſifal erſcheine zu rechter Zeit als Retter, denn heute, am Charfreitage, ſolle bei Titurel's Leichenfeier der Gral zum letztenmale enthüllt werden und dann für immer verborgen bleiben. Die Drei ziehen zur Gralsburg

nachdem sie uns noch ein überraschendes lebendes Bild aus dem neuen Testament geboten haben: die büßende Kundry wäscht dem Parsifal die Füße und trocknet dieselben mit ihrem aufgelösten Haar, während Gurnemanz ihm mit Balsam das Haupt salbt und als König des Grals begrüßt. Parsifal schöpft mit der Hand Wasser aus der Quelle und tauft damit Kundry auf den Christenglauben. Die Wandel-Decoration aus dem ersten Akte führt sie bald zur Gralsburg, wo die Ritter in tiefster Trauer den Katafalk des todten Titurel umstehen. Amfortas reißt verzweifelnd sein Gewand auf, entblößt die offene Wunde und verlangt den Tod von der Hand der Gralsritter. Da erscheint Parsifal, und mit den Worten: „Nur Eine Waffe taugt — die Wunde schließt der Speer nur der sie schlug" — berührt er mit der heiligen Lanze die Wunde des Königs. Dieser strahlt „in heiliger Entzückung" und schwankt vor großer Ergriffenheit. Parsifal aber hebt den Speer hoch empor und siehe! von seiner Spitze fließt heiliges Blut. Der Gral wird enthüllt und leuchtet. Der todte Titurel erhebt sich segnend im Sarge, und eine weiße Taube, das Symbol der heiligen Dreifaltigkeit, senkt sich aus der Kuppel auf Parsifal's Haupt herab. Kundry sinkt entseelt zu Boden, während Amfortas und Gurnemanz knieend dem neuen Könige des Grals huldigen und leise der mystische Schlußchor ertönt:

„Höchsten Heiles Wunder!
Erlösung dem Erlöser!"

2.

Schon aus der Lectüre des Textbuches wird jeder mit Wagner's genialer Theaterkunst vertraute Leser den Eindruck eines effectvollen Bühnenstückes davon tragen. Ein geschickt gegliedertes Drama mit völlig neuen, theilweise blendenden

Situationen baut sich kühn vor uns auf. In formeller Beziehung besitzt es unleugbare Vorzüge und übertrifft durch übersichtlichen Aufbau, knappere Führung und wirksame Steigerung die Dichtung der Nibelungen-Trilogie. Ueberdies bezeichnet es einen erfreulichen Fortschritt (oder gesunden Rückschritt) in der Diction. Zwar fehlt es dieser auch nicht an gequälten Wortbildungen und Sätzen, an absichtlicher Dunkelheit und bombastischem Aufputz, aber wenigstens sind wir das kindische Geklapper der Stabreime und Alliterationen los. Gegen die sprachmörderische Diction des „Siegfried" oder „Tristan" gehalten, ist die Sprache Parcival's einfach und natürlich — soweit Richard Wagner überhaupt noch fähig ist, einfach und natürlich zu sprechen. An der Erzählung Wolfram's von Eschenbach hat er zwar einiges Wesentliche zum Nachtheil der dramatischen Motivirung geändert — wie wir bald sehen werden — aber auch mit praktischem Blick Alles ausgeschieden, was die Einheit *seines* Planes stören konnte, z. B. die ritterliche Gestalt des Gawan, der als verliebter Abenteurer das Gegenstück zu Parcival bildet, sowie die ganze Tafelrunde des Königs Artus, dieses weltliche Gegenstück zu dem geistlichen Bunde der Gralsritter. Durch diese Ausscheidung alles Episodischen, nicht streng Nothwendigen gewann Wagner eine ruhige, stetig fortschreitende Handlung, die in drei wohl aufgebauten Acten gleichsam sechs malerische Tableaux hinstellt, je zwei in jedem Acte. Der geborene Theater-Componist verräth sich in jeder Scene dieses Textbuches, so lebendig ist darin Alles angeschaut, vorausgeschaut, genau wie es auf der Scene unfehlbar wirken muß. Und welcher Reichthum an glänzenden scenischen Bildern, an neuen Effecten breitet sich im „Parsifal" aus! Die Wandel-Decoration und die Abendmahlsfeier im ersten Acte, die lebenden Blumen, das Wunder der Lanze und das versinkende Zauberschloß im zweiten, endlich die Leichenfeier Titurels und die ganze Schlußscene, es sind lauter überraschend neue Beweise

von Wagner's unerschöpflicher Bühnenphantasie. In dieser fremdartig und räthselhaft flimmernden Handlung folgt Wunder auf Wunder. Wer, naiv genügsamen Sinnes, den Wagner'schen „Parsifal" als eine höhere Zauber-Oper auffassen mag und kann, als ein freies Spiel einer im Wunderbaren schwelgenden Phantasie, der hat ihm die beste Seite abgewonnen und sich den möglichst ungetrübten Genuß errettet. Er wird von diesem Festspielzauber nichts abzuwehren haben, als die falschen Prätensionen, daß dem ein unergründlich tiefer, heiliger Sinn zu Grunde liege, eine philosophische und religiöse Offenbarung. Leider wird gerade auf diese angeblich tiefe, sittliche Bedeutung, auf das Christlich-Mystische in Wagner's Dichtung das größte Gewicht gelegt.* Und von dieser Seite habe ich gegen das neue „Bühnenweihfestspiel" und dessen dramatischen Gehalt schwere Bedenken.

Wie die meisten Wagner'schen Werke gerade in ihrem von glänzender Hülle umgebenen dramatischen Kern krank und dürftig sind, weil die Personen weniger aus freiem Willen als unter dem Zwange einer übersinnlichen Macht handeln, so auch der „Parsifal". Und dieser noch weit mehr, als irgend eines der früheren Wagner'schen Stücke. Es fehlt jedem darin Handelnden, was erst zum dramatischen Charakter macht: die freie

* Um ungefähr den Maßstab kennen zu lernen, mit welchem das neue Ereigniß gemessen wird und gemessen sein will, möge der Leser irgend eine auf „Parsifal" bezügliche Stelle in Wagner's officiellem Organe, den „Bayreuther Blättern", aufschlagen. Da heißt es z. B.: „Wer an Bayreuth glaubt, in dem Sinne des Wagner'schen Glaubens, der gehört zum echten Bayreuther Patronat. Unsere Blätter werden es versuchen, diesen erhabenen Glauben, der uns beseelt, auch für ihre neuen Leser in Wissen umzuprägen, und wo das Wissen wiederum verstummen muß vor der Heiligkeit des göttlichen Geheimnisses, da wird der „Parsifal" uns Allen gemeinsam mit seinen beseligenden Weiheklängen die Freudenkunde offenbaren: Der Glaube lebt!"

Selbſtbeſtimmung in Gutem und Böſem. Gut oder böſe in dieſem Sinne, alſo dramatiſch, iſt weder der Tugendheld Parſifal, noch ſein teufliſches Gegenſtück Klingsor, noch endlich die willenlos zwiſchen Beiden hin- und hergezerrte Kundry — von der erleuchteten Gralsgeſellſchaft nicht zu reden. Vorerſt iſt Parſifal ſelbſt, ſeine Schuld und nachfolgende ſittliche Läuterung in Wagner's Faſſung unverſtändlich. Parſifal iſt der unerfahrene, gutmüthige Jüngling der Tölpeljahre, ein Lieblings-Charakter zahlloſer mittelaltriger Romane, den zuerſt Wolfram von Eſchenbach durch tiefere Auffaſſung verklärt hat. Im erſten Akte iſt er bei Wagner ganz charaktergemäß gehalten; eine Art zahmerer Siegfried. Er ſchießt in jugendlicher Jagdluſt einen Schwan, ohne Arges dabei zu denken, antwortet auf jede Frage mit „Das weiß ich nicht" und läßt ſich willenlos auf die Gralsburg führen, wo er all die Wunder und räthſelhaften Menſchen, die ihn umgeben, ſtumm anſtaunt. Das iſt vollkommen begreiflich. Ganz unbegreiflich iſt es dagegen, wie derſelbe „reine Thor" ſich im zweiten Akte plötzlich als einen furchtbaren Sünder erkennen kann, welcher ſchwere Schuld abzubüßen hat. Hier rächt ſich die Aenderung, die Wagner an der Parcival-Sage und an Wolfram's Erzählung vorgenommen hat, eine Aenderung, welche die pſychologiſche Motivirung des Helden und die folgerichtige Entwicklung der Handlung geradezu vereitelt. Nach der Sage und der Erzählung Wolfram's ſoll der kranke Amfortas einer Offenbarung des Grals zufolge von einem reinen Jüngling erlöſt werden, welcher unabſichtlich den Weg zur Gralsburg findet und dort aus freien Stücken an den König die theilnehmende Frage richtet, was ihm fehle. Durch dieſe bloße Frage ſoll Amfortas geheilt und der Fragende an ſeinerſtatt König werden. Da man aber dem Knaben Parcival als Lebensregel eingeſchärft hatte, nicht viel zu fragen, ſo unterläßt er die Frage auch dort, wo ſie ſich ziemte und von ihm erwartet

werden durfte: beim Anblick des siechen Amfortas. Wolfram's Parcival verläßt die Gralsburg, ohne sich einer Schuld bewußt zu sein. Erst als die Gralsbotin Kundry die gräßlichsten Verwünschungen über ihn ausstößt und ihn an Artus' Tafelrunde als einen Verräther anklagt, weil er die Erlösung des Amfortas, die in seiner Hand gelegen, durch sein Schweigen vereitelt habe, weiß er was er verschuldete, und hadert mit Gott, der Solches zulassen konnte. Mit sich zerfallen, verzweifelnd, gelangt er endlich zu einem alten Einsiedler, Trevrizent, der sein Lehrer und Erlöser wird, indem er ihn über den Gral aufklärt und über sein eigenes Innere. Reuig und mit Gott versöhnt, findet Parcival nach langen Irrfahrten und schweren Prüfungen wieder den Weg zum Gral und tritt vor Amfortas mit der Frage: „Oheim, was fehlt dir?“ Der kranke König erhebt sich geheilt und überträgt seine Krone auf Parcival. So erzählt Wolfram den Hergang; die Lösung ist poetisch und verständlich. Indem aber Wagner das Motiv der Frage ganz wegläßt, wird uns unverständlich, was denn Parcival verschuldet hat und was er eigentlich hätte thun sollen, um die Heilung des Königs, dem Orakel entsprechend, zu bewerkstelligen. Bei Wolfram lautet der Ausspruch des Grals ganz klar; bei Wagner ist er wirklich dunkler, als wir es selbst von Orakeln gewohnt sind: „Durch Mitleid wissend, der reine Thor: — Harre sein, den ich erkor.“ Ich bekenne aufrichtig, das nicht zu verstehen. Vergeblich fragen wir und müssen immer wieder fragen, wie es denn kommt, daß Wagner's „Parsifal“, der von Niemandem mit einem Worte über sein Versäumniß aufgeklärt und keiner Schuld sich bewußt ist, plötzlich, und zwar während der Liebesscene im zweiten Acte, in Reue und Zerknirschung umschlägt, aus einem reinen Thoren ein reiner Heiliger wird. Ohne einen Gedanken an den kranken König, ohne einen Schatten von Schuldbewußtsein reitet Parsifal im zweiten Acte „kindisch jauchzend“ auf Abenteuer und gelangt

in Klingsor's Zauberschloß mitten unter die verführerischen Mädchen. Kundry, zur reizenden Fee umgewandelt, giebt ihm „der Liebe ersten Kuß", und Parsifal springt mit dem Ausrufe: „Amfortas! die Wunde, die Wunde!" auf und stürzt verzweifelt auf die Knie:

Erlöser, Heiland, Herr der Huld!
Wie büß' ich Sünder solche Schuld?!

Das begreife wer kann. Kundry selbst scheint es nicht zu begreifen, da sie den Parsifal fragt: „So war es mein Kuß, der welt-hellsichtig dich machte?" Wie im dritten Acte die dogmatischen, so häufen sich im zweiten die psychologischen Wunder. Unter letzteren ein sehr häßliches: daß in Parsifal das Bild seiner sterbenden Mutter benützt wird, ihn in sinnliche Ekstase zu hetzen. Diese Vermengung des heiligsten Gefühls mit dem unheiligsten wirkt um so abstoßender, als sie hier vollständig unnöthig und unnatürlich ist. Nach dem entscheidenden Kuß macht sich der welt-hellsichtig Gewordene von Kundry los und auf den Weg zu Amfortas, ausgerüstet mit der heiligen Lanze, die von ihm nicht einmal erkämpft, sondern ihm durch ein Wunder als gebratene Taube in die Hand geflogen ist. Dieses fernliegende, alte Märchenmotiv von dem Speer, welcher allein die Wunden, die er geschlagen, wieder heilt — bei Wolfram kommt es nicht vor — hat Wagner in seinen „Parsifal" eingeführt, wahrscheinlich um ein Mirakel mehr und einen glänzenden Aktschluß zu gewinnen. Wagner's Ausleger, die oft noch tiefsinniger und unverständlicher sind, als er selbst, verehren gerade in dieser Lanze „die Heilsthat des wissend gewordenen Mitleids". Nach unserer Empfindung sticht Wagner mit diesem Wunderspeer seinem eigenen Drama ins Herz.

Nicht eben wunderbar, aber sehr wunderlich fällt es auf, daß wir von Parsifal, dem Helden des Stückes, keine einzige

geistige oder leibliche Heldenthat zu sehen bekommen, höchstens die rein negative der Standhaftigkeit gegen sinnliche Reizung. Mit wachsendem Erstaunen beobachten wir, wie sich im Verlaufe des Stückes ein immer größerer Heiligenschein um das Haupt des reinen Thoren wölbt, bis dieser unter Wagner's Händen förmlich zum Erlöser der Menschheit emporwächst. In der Scene, wo Kundry als büßende Magdalena ihm die Füße wäscht und mit ihren Haaren abtrocknet, schlüpft Parsifal leibhaftig in die Gestalt Christi hinein. Zum Schlusse senkt sich gar eine weiße Taube als Verkörperung des heiligen Geistes auf sein Haupt herab, während unsichtbare Stimmen „Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!“ singen. Was der Wagner'sche Parsifal gethan hat, um diese verschämte Identificirung mit dem Heiland zu rechtfertigen, müssen uns Andere sagen, und Andere mögen auch entscheiden, ob durch solche Scenen wirklich der Geist echten Christenthums gefördert werde. Wir fragen uns nur, wenn wir Momente aus dem Leben Jesu also leicht maskirt im „Parsifal“ antreffen, warum Wagner es nicht vorzog, Jesum selbst in einem „Bühnenweihfestspiel“ zu verherrlichen? Ich meine dies im vollkommenen Ernste. Etwas von der Einrichtung des Oberammergauer Passionsspiels — auch dessen seltene periodische Wiederkehr — scheint dem Begründer der Bayreuther Festspiele vorgeschwebt zu haben. Die Person und das Leben des Heilands sind ja im höchsten Sinne dramatisch, und es ist nicht einzusehen, warum ein berufener Dichter nicht mit demselben frommen Muthe an ein solches Drama gehen sollte, wie zum Beispiel der Maler Munkacsy an eine moderne und realistisch gehaltene Darstellung des historischen Christus. Friedrich Hebbel trug sich lange mit dem Plane eines Christus-Dramas, „der gewaltigsten aller Tragödien“, starb jedoch vor dem ersten Federzuge. An künstlerischem Muthe steht Wagner gewiß nicht hinter Hebbel zurück; auch darf er mehr wagen, als Hebbel

wagen durfte oder irgend Jemand heute wagen darf. „Das letzte Abendmahl Christi mit seinen Jüngern", nach dem Gemälde Leonardo da Vinci's gruppirt, böte sicherlich ein tausendmal ergreifenderes, wenn auch weniger prunkvolles Bild, als das Liebesmahl der Gralsritter im „Parsifal", das doch nur eine durchsichtige Maskerade jenes letzten Abendmahls ist. Wahrhaft christlichen Gemüthern dürfte das Urbild wahrscheinlich weniger Anstoß erregen, als die ernsthafteste Parodie.

So wie Parsifal nur von übersinnlichen Mächten regiert und unversehens vom guten dummen Jungen zum „Erlöser des Erlösers" begnadet wird, so ist auch Kundry ein willenloses Werkzeug bald in des Grals, bald in Klingsor's Hand. Bei Wolfram von Eschenbach sind die wilde Gralsbotin Kundry und die schöne Verführerin des Parcival („Orgeluse") ganz verschiedene Personen; Wagner verschmilzt beide Gegensätze in die Eine Figur Kundry. Neu und interessant mag man diese Figur nennen, menschlich begreiflich ist sie nicht, und was Alles mit diesem hysterischen Unwesen bei Wagner gemeint ist, dürfte ohne gelehrten Kommentar kaum Jemand errathen. Eine verwandte Gestalt ist Klingsor, ein sonderbarer gefallener Engel, der, als Selbstverstümmler vom Gral zurückgestoßen, zum bösen Zauberer ward. Auch er ist ein blutloses Abstraktum, das uns wie Kundry durch mancherlei Widersprüche und Räthsel in seinen Erzählungen verwirrt. Der sieche Amfortas bleibt eine rein leidende Gestalt, von deren „sehrenden Schmerzen", blutenden Wunden, Bädern und Medikamenten so viel gesprochen wird, daß wir mehr ein klinisch-pathologisches als ein tragisches Mitleid mit ihm empfinden.

Je weiter die Handlung fortschreitet, desto willkürlicher, mystischer, symbolischer wird sie. Die menschliche Natur in uns verliert schließlich jede Fühlung mit diesen in lauter heiligen Mirakeln kreisenden Begebenheiten und den abnormen

Ueber- und Unmenschen, die sich vor uns wie an einem göttlichen Marionettendraht bewegen. An welchem von ihnen kann man mit warmer, echt menschlicher Theilnahme hängen? Lohengrin ist doch nur in der Schlußscene der übersinnliche Ritter, der seraphische Soldat, der blindlings seinem Kriegsherrn, dem Gral, folgen und Elsa verlassen muß — das Stück hindurch handelt und fühlt er menschlich, und die ihn umgeben gleichfalls. Im „Parsifal" hingegen ist der heilige Gral Alles, bedeutet Alles, entscheidet Alles. Was ist uns der Gral? Eine legendenhafte Kuriosität, dem Bewußtsein des Volkes wie der Gebildeten wildfremd, ein längst vergessenes Requisit phantastischen Aberglaubens. Die hysterische Exaltation, welche in Wagner's „Parsifal" unablässig die heilige Schüssel und die heilige Lanze und das heilige Blut anschwärmt, findet heute keinen Wiederhall in deutschen Geistern, deutschen Herzen, und wird ihn niemals finden. Selbst Calderon, der für die katholischen Spanier des 16. Jahrhunderts dichtete, hat sich kaum so hoch ins Mystisch-Religiöse verstiegen, von dem romantisch-katholischen Schwärmgeist Zacharias Werner gar nicht zu reden. Wenn Wagner's officieller Interpret, Herr v. Wolzogen, behauptet, Wagner habe aus dem Epos Wolfram's von Eschenbach „den allgemein menschlichen Grundgedanken genommen und vertieft", so scheint uns eher das Gegentheil richtig. Das Mystische, Religös-Symbolische hat Wagner daraus aufgefangen, im Vergrößerungsspiegel aufgefangen, hingegen gerade das echt Menschliche dieser lebensvollen, reichbewegten Dichtung unterdrückt. Wie schön und rührend ist bei Wolfram Parcival's steter Gedanke an seine Frau! Diese treue Liebe und das unausgesetzte Streben nach häuslichem Familienglück vermag in ihm der Gral nicht zu unterdrücken. Sobald Parcival die früher versäumte mitleidige Frage an Amfortas gethan und das Königreich angetreten hat, vereinigt er sich mit seiner Frau, der holden Conduiramur, und seinen beiden Söhnen Lohengrin

und Kardeiz. Von alledem keine Spur bei Wagner, dessen christliches Ideal offenbar das Cölibat bedingt. Es wird uns als Wagner's größte That gepriesen, daß er „den Gral, das höchste christlich-religiöse Ideal", verherrlicht habe. Aber wem unter uns ist denn der Gral ein religiöses Ideal? Wem ist er es jemals gewesen? Das Christenthum unserer Zeit ist ein ganz anderes als das wundersüchtige der heiligen Gralsritter, und vielleicht kein schlechteres. Es ist über Shakespeare treffend gesagt worden, daß er nirgend religiös und doch überall religiös sei. Die christliche Ekstase im „Parsifal" bildet den geraden Gegensatz zu Shakespeare's dichterischer Gesundheit und mahnt nicht selten an die gereimten Andachtskrämpfe der deutschen Pietisten.

Ist das wirklich Wagner, wird man fragen, derselbe Richard Wagner, der in seinem berühmten Buche „Die Kunst und die Religion" (1850) gegen die „beklagenswerthe Einwirkung des Christenthums" so energisch kämpfte?*

* Ich citire einige Stellen aus jenem älteren Glaubensbekenntniß Wagner's: „So viel erkennt der redliche Dichter auf den ersten Blick, daß das Christenthum weder Kunst war, noch irgendwie aus sich die wirklich lebendige Kunst hervorbringen konnte . . . Die Heuchelei ist der hervorstechendste Zug, die eigentliche Physiognomie der ganzen christlichen Jahrhunderte bis auf unsere Tage, und zwar tritt dieses Laster ganz in dem Maße immer greller und unverschämter hervor, als die Menschheit aus ihrem inneren unversiegbaren Quell und trotz des Christenthums sich neu erfrischte und der Lösung ihrer wirklichen Aufgabe zureifte . . . Der künstlerische Ausdruck dieser neuen Welt konnte sich immer nur im Gegensatze, im Kampfe gegen den Geist des Christenthums geltend machen . . . Die ritterliche Poesie war die ehrliche Heuchelei des Fanatismus. In Wahrheit konnte das christliche Kunstideal sich nur als fixe Idee, als Gebilde eines Fieber-Paroxysmus kundgeben, weil es eben außerhalb der menschlichen Natur Ziel und Zweck hernehmen und daher seine Verneinung, sein Ende in dieser Natur finden mußte."

Beispiel solcher Wandlung und ginge weiter keinen Menschen an. „Religiosität ist die Weingährung des sich bildenden und die faule Gährung des sich zersetzenden Geistes," sagt Grillparzer.

Fast ahnen wir einen sich zersetzenden Geist, wenn ein moderner Künstler in Gral's-Reliquien und Heiligen-Mirakeln die Mission der deutschen Kunst erblickt und damit die „Regeneration des Menschengeschlechtes" bewerkstelligen will. Wagner's eigene Aeußerungen, noch mehr die seiner Mitarbeiter und Jünger, sprechen für solche Generalisirung seines neuesten Ideals, wie denn Wagners gesammte Theorie nur das *seinem* eigenartigen Talente Entsprechende zum allgemeinen und ausschließlichen Kunstgesetze erhebt. Trotz der Anstrengung von hundert Wagner-Vereinen in der christlichen Mystik die rettende Zukunft der Kunst zu begrüßen, wird die Gegenwart wohl kaum nöthig haben, Goethe's Feldzug gegen die „neudeutsche religiös-patriotische Kunst" ernstlich wieder aufzunehmen. Wir wollen — wie Scherer mit Bezug auf Wagner's Nibelungen ausrief — im Sinne Goethe's weiterleben und weiterwirken, „unbekümmert um den barbarischen Unsinn halbverstandener

Digitized by Google

Rückbildung bewirken und die Kunst zur Verarmung führen, anstatt zum Reichthum.

Ich weiß recht gut, daß jeder Wagner'schen Oper Unrecht geschieht, wenn man ihr Textbuch abgetrennt von der Musik und der ganzen scenischen Darstellung beurtheilt. Indem ich dies dennoch versuchte, habe ich mich nur den eigenen Ansprüchen Wagner's gefügt, welcher seinen Textbüchern Werth und Bedeutung selbstständiger Dichtungen vindicirt und darum auch letztere Jahr und Tag vor Erscheinen der Partitur als unabhängige Dramen in Buchform veröffentlicht. Diesem Anspruche Wagner's mußte für die „Parsifal"-Dichtung um so sicherer genügt werden, als diese in dem großen Wagner'schen Lager mit einem Taumel von Bewunderung begrüßt worden ist.

3.

Die erste Aufführung des „Parsifal" hat am 25. Juli 1882 mit vollem ungetrübten Erfolge stattgefunden. „Parsifal" verkündet in der großen Anlage wie in dem kleinsten Detail laut die Eigenart seines Schöpfers. Wie jener babylonische Herrscher auf jedem einzelnen Ziegelsteine mächtiger Neubauten seinen Namenszug einbrennen ließ, zum Zeugniß nach Jahrtausenden, so hat der Autor des „Parsifal" jedem Takte gleichsam ein unsichtbares R. W. eingeprägt. Mit Sicherheit werden späteste Forscher jedes ausgerissene Blatt dieser Partitur erkennen. Abwechselnd günstig und ungünstig, bald stark und erhebend, bald gleichgiltig und niederdrückend berühren uns die einzelnen Theile dieses ausgedehnten Werkes. Immer jedoch fühlen wir uns unter der Gewalt einer mächtigen Persönlichkeit von eigenster, unerschütterlich fester Ueberzeugung. Die Energie eines starken, niemals zweifelnden Willens wirkt in der Kunst wie im Leben jederzeit imponirend.

welche den Kunstgenuß von 1876 zu einer qualvollen Anstrengung machte, sichert dem „Parsifal", dessen sich die Bühnen eines Tages ohne Zweifel bemächtigen werden, eine reinere Wirkung.

Die Methode der musikalischen Komposition ist hier wie dort konsequent dieselbe. Es ist der von der „unendlichen Orchester-Melodie" bestimmte Styl, wie ihn Wagner zuerst im „Tristan" streng durchgeführt, dann in den „Meistersingern" durch blühende Oasen melodischen und mehrstimmigen Gesanges belebt hat, um ihn wieder in den „Nibelungen" zu imposant starrer Gesetzmäßigkeit zu steigern. Diese Methode, durch welche die Oper zum wirklichen Drama erhoben werden soll, bringt es bekanntlich mit sich, daß die bisherigen Formen der Arie, des Duetts, Terzetts, des Chores, überhaupt die organische Form und damit die Selbstständigkeit des musikalischen Gedankens beseitigt werden und dem unaufhörlich bewegten Orchester die Hauptrolle neben den mehr deklamirenden als singenden Stimmen zufällt. Das Material, aus welchem das Orchester sein ewig wechselndes, endloses Gewebe spinnt, sind die sogenannten „Leitmotive". Auch im

23. Dieſe 23 aber ſind, wie der Verfaſſer betont, „geradezu zum Auswendiglernen beſtimmt". Dieſe ausdrückliche Weiſung iſt charakteriſtiſch. Die Leitmotive „müſſen" von dem Zuhörer, wenn er den „Parſifal" verſtehen und genießen will, zuvor auswendig gelernt werden; dann obliegt ihm eine raſtlos vergleichende Verſtandes- und Gedächtnißarbeit während des Hörens. Wir haben aus der Brandung eines wogenden Orcheſters jederzeit herauszuhören, wann das eigentliche „Gralsmotiv", wann das „Liebesmahlmotiv", das „Glaubensmotiv", das „Verheißungsmotiv" u. ſ. w. erklingt. Das ſind lauter den Gral betreffende Leitmotive. Daneben gibt es natürlich mehrere Motive der Kundry („Kundry's wildes Rittmotiv", „Kundry's Liebesmotiv", „Kundry's Lachmotiv"), ebenſo des Parſifal, des Klingſor und der Uebrigen. Dieſe immer neu combinirten, neu variirten, neu inſtrumentirten Leitmotive geben im Orcheſter ein fortlaufendes ſymphoniſches Gewebe. Wer es nicht von intimen Freunden Wagner's wüßte, müßte es von ſelber errathen, daß dieſer in der Regel zuvor die Orcheſter-Begleitung, dann erſt darüber die Geſangspartien ſkizzirt. Das zuſammenhängende und zuſammenhaltende Ganze iſt die ſymphoniſche ſelbſtſtändige Orcheſterpartie; was dazu geſungen wird, ſind Fragmente, deren Sinn in den Worten liegt, nicht in den Tönen. Mit wenigen, ſtark herausleuchtenden Ausnahmen melodiöſen, durch ſich ſelbſt verſtändlichen Geſanges bietet alſo auch „Parſifal" das Schauſpiel eines immer anſpielungsreichen, in lauter „Bedeutung" arbeitenden Orcheſterſpiels, in welchem die Schollen eines aufgeregten Sprechgeſangs ſchwimmen.

Ein zweiter weſentlicher Charakterzug der ſpäteren Wagner'ſchen Manier iſt die grenzenloſe Freiheit der Modulation. Auch im „Parſifal" gibt es eigentlich keine Modulationen mehr, ſondern nur ein Moduliren, ein unausgeſetzt wogendes Moduliren, bei welchem der Hörer jede Vorſtellung einer be-

stimmten Tonalität verliert. Wir fühlen uns wie auf hoher See, ohne festen Boden unter den Füßen. Wagner hat sich in ein ihm ganz eigenes chromatisch-enharmonisches Denken verniſtet, das fortwährend die entlegensten Tonarten in- und auseinanderschlingt. Wie die „Nibelungen“, so bringt allerdings auch „Parsifal“ einzelne Sätze von ruhigerer Tonalität, es sind erfreuliche, mitunter entzückende Ausnahmen, aber sind Ausnahmen und gehen meist flüchtig vorüber. Jene tyrannische Herrschaft der Leitmotive im Orchester, und diese der schrankenlos emancipirten Modulation, empfinden wir als schwere Nachtheile in der Opernmusik; Wagner und seine Anhänger preisen sie als den höchsten Fortschritt. Das sind schroffe principielle Meinungsverschiedenheiten, über welche zu streiten heute nicht mehr möglich ist.

Ein einfach gehaltenes langes Vorspiel, das in seiner feierlichen Langweiligkeit offenbar nichts Anderes beabsichtigt, als „Stimmung“ zu machen, leitet den ersten Akt ein und führt gleich die drei wichtigsten „Gralmotive“ vor. Den verschiedenen Leitmotiven im „Parsifal“ vermag ich weder großen musikalischen Reiz, noch eine besonders charakterisirende Kraft und Prägnanz abzusehen. Das Muster eines Leitmotivs und seiner Verwendung hat Wagner im „Lohengrin“ gegeben: „Nie sollst du mich befragen!“ Von Lohengrin selbst wie ein Dogma proklamirt, steht dieses Thema gleich anfangs in seiner ganzen Bedeutung da. Es braucht nirgends gesucht oder errathen zu werden, sondern schneidet, wo immer es ertönt, wie ein blankes Schwert in die Partitur. Die Leitmotive in den „Nibelungen“ und im „Parsifal“ haben lange nicht mehr dieselbe scharf ausgeprägte Physiognomie, noch dieselbe, jedesmal packende Wirkung, schon deshalb nicht, weil ihrer zu viele sind. Wo jede kleine Tonreihe leiten und bedeuten soll, da leitet und bedeutet eigentlich keine mehr. Die Gralmotive aus dem Vorspiel schattiren auch als Orchester-Begleitung die mehr

im Geſprächston gehaltenen erſten Scenen, in welchen eine von den Nibelungen-Dialogen vortheilhaft abſtechende natürlichere Ausdrucksweiſe auffällt. Gurnemanz, der Baſſiſt, iſt bei aller Umſtändlichkeit immerhin ein liebenswürdiger Alter gegen Wotan. Mit der Deklamation, auf welcher doch das Hauptgewicht der Wagner'ſchen Partien ruht, ſpringt er freilich auch ſeltſam um, man merkt, er kennt die „Meiſterſinger". Wörter wie „Linderung", „lindern", „ſchaden", „hämiſch" deklamirt er wiederholt mit nachdrücklich falſcher Betonung der letzten Silbe, welche bald eine Sexte bald eine Oktave hinaufſteigt. Die Scenen vor Parſifal's Auftreten bieten muſikaliſch wenig Hervorragendes, wenn man nicht einzelne geiſtvolle Züge und Klangeffekte in der Orcheſter-Begleitung, welche ja auf keinem Blatte der Partitur fehlen, dafür nehmen will. Nach dieſen etwas monoton ausgeſponnenen Scenen kommt — ſehr erwünſcht — der verwundete Schwan (ein prächtiges Stück Maſchinerie) über die Bühne geflogen; die mit dem Uebelthäter Parſifal in großer Aufregung herbeiſtürzenden Ritter und Knappen erfüllen die Bühne mit regem Leben. Es iſt ein ſehr dramatiſches, meiſterhaft arrangirtes Bild, in welchem wir einen Anklang an das Schwanenmotiv in „Lohengrin" als ſinnige Reminiscenz begrüßen. Parſifal's Auftreten wirkt ſympathiſch, die „Tumbheit" des unerfahrenen Knaben gibt ſich einfach, ohne falſches Pathos. Es iſt eine pſychologiſch begründete Erfahrung, daß wir an Anderen diejenigen Tugenden, die wir ſelbſt nicht beſitzen, am meiſten zu ſchätzen pflegen. Wagner, der reflektirende, verſtandesſcharfe Künſtler, liebt es, die naive Einfalt, die Simplicitas zu verherrlichen, aber ſelbſt das Unbewußte klingt bei ihm viel zu bewußt. Man denke an das Matroſenlied im „Triſtan", das Schuſterlied in den „Meiſterſingern", an die Schmiedelieder des Siegfried, dieſes unnatürlichſten aller ſingenden Naturburſchen. Anders „Parſifal" in der erſten Scene; er iſt da was er ſein ſoll. Hingegen

Nun kommt der große Effekt der Wandel-Decoration. Dieses Meisterstück scenischer Kunst wird von der Musik nur stiefmütterlich unterstützt: bis zur Ankunft im Gralstempel marschiren Parsifal und Gurnemanz unter schwerfälligen, ermühend monotonen Accorden. Von da an hebt sich die Komposition und steigert sich, unterstützt von dem prachtvollen und eigenthümlichen Eindrucke der Scene, zu bedeutender Wirkung. Vortrefflich wirkt der ernste Unisono-Gesang der Ritter, der Chor der Jünglinge, endlich die von oben herabtönende Verheißung: „Durch Mitleid wissend, der reine Thor". In diesem überraschenden Zusammenklange reiner hoher Stimmen macht das „Verheißungsmotiv" ganz den beabsichtigten Eindruck; an sich wird man das etwas leere, in Quinten aufsteigende Thema kaum originell oder interessant finden. Die Abendmahlsfeier der Gralsritter in dem herrlichen maurischen Saale, mit den drei verschiedenen singenden Gruppen der Ritter, der Jünglinge und der Knaben (oben in der Kuppel), mit dem schweren Glockengeläute, den fremdartigen malerischen Gewändern, der feierlichen Grals-Enthüllung — das Alles gestaltet sich zu einem großartigen Bilde. Das Finale gehört

denden Glanz des Orchesters und einen geradezu überwältigenden Eindruck der Chöre, eine bis zum Schlusse sich unausgesetzt steigernde Klangwirkung. In der Regel findet der Leser Wagner'scher Partituren seine Erwartungen weit übertroffen in der wirklichen Aufführung; diesmal traf, wenigstens für meine Empfindung, das Gehoffte nicht ganz ein. Die auffallend langsamen Tempi in diesem sehr langen ersten Akte mögen dazu beigetragen haben, sowie die bekannte Bauart des tief versenkten und verdeckten Bayreuther Orchesters, das eine höchste, glänzendste Klangwirkung nicht zuläßt. Immerhin ist nach der declamatorisch gesungenen und orchestral verschlungenen ersten Hälfte dieses Aktes die zweite eine musikalische Wohlthat, da sie rhythmisch geregelten, melodiös selbstständigen Gesang, überdies mehrstimmigen Gesang bringt. Nur Eines verkümmert diese Wohlthat: daß jede Scene so unendlich lang ausgesponnen ist. Dieses nicht Endenkönnen langer, in der Handlung stillstehender Scenen beeinträchtigt den „Parsifal" nicht weniger als die „Nibelungen". Es ist Alles maßlos, Alles zu lang darin, vom Größten bis zum Kleinsten, von dem feierlichen Liebesmahl bis zu dem unmöglichen Kusse der Kundry.

Den zweiten Akt eröffnet der böse Zauberer Klingsor mit seiner Beschwörung der Kundry. Das Dämonische ist musikalisch mit nicht ungewöhnlichen, aber packenden Mitteln bestritten, der Gesang wieder hastige, stoßweise Recitation, das Orchester ein Hexenkessel voll brodelnder Leitmotive, Kundry ein dramatischer Musikkampf. Sollte vielleicht Wagner hier absichtlich allen Schwefelqualm aufgeboten haben, um uns für den Blumenduft der folgenden Scenen doppelt empfänglich zu machen? Das hätte er im vollsten Maße erreicht. Die „Dichtung" dieser lieblichen Blumenmädchen sinkt allerdings stellenweise zu bedenklichen Reimereien herab: „Willst du auf Trost uns sinnen, — Solltest den uns abgewinnen! Dir zur

wonnigen Labe gilt mein inniges Mühen. — Kannst du uns nicht lieben und minnen, — Wir welken und sterben dahinnen“ u. s. w. Aber wer achtet auf die Worte, wenn sie reizend gesungen den Lippen von dreißig jungen schönen Mädchen entströmen? Schon ihr wirres Hereinstürzen in dem Gewimmel zierlicher Triolenfiguren der Violinen ist voll dramatischen Lebens. Und vollends die zweite Hälfte dieser Scene, das Erscheinen der Mädchen als Blumen! Ihr As-dur-Satz „Komm o holder Knabe!“ etwa im Tempo eines langsamen Walzers, melodiös reizend, pikant und doch einfach harmonisirt, gehört zu den glücklichsten Eingebungen Wagner's. Mit welch feiner Berechnung sind die dreißig Singstimmen in Gruppen getheilt, die bald abwechseln, bald zusammen singen, mitunter auch kleinen Solostellen Raum geben! Das muß man selber hören, sehen und hören. Unter allen Scenen im „Parsifal“ möchte ich diese musikalisch zuhöchst stellen, denn sie erreicht die reinste und sicherste Wirkung mit den einfachsten Mitteln: durch eine reizende ausdrucksvolle Melodie. In Wagner's sämmtlichen Tondichtungen steht dieser freilich überaus schwierig auszuführende Mädchenchor geradezu als ein Unicum, als die einzige groß ausgeführte Scene in heiter graziösem Genre, zugleich ein Meisterstück in diesem Genre.

Die Blumenmädchen oder Mädchenblumen sind endlich unter Gelächter verschwunden; Kundry, jetzt jung und verführerisch schön, ruft den Parsifal beim Namen. Es folgt die große Scene, in welcher Kundry dem Parsifal zuerst von seiner Mutter erzählt, dann immer glühender und begehrender ihm auf den Leib rückt. Der Anfang von Kundry's Erzählung: „Ich sah das Kind“ — gottlob diesmal nicht „das zullende“ Kind! — läßt sich schlicht und sangbar an, eine der verheißenden Melodienknospen, wie sie bei Wagner nicht selten hervorlugen, um nur zu rasch vor ihrem Aufblühen wieder abgebrochen zu werden. Von da an versteigt sich die Komposition

immer höher in forcirtes Pathos. Jeden Augenblick droht dem Komponisten der Athem auszugehen. Wer hier seine Leitmotive nicht auswendig weiß, bleibt rathlos vor dem brausenden Gischt des Orchesters, und wer sie weiß, wird darum nicht viel glücklicher. Denn es ist eine schwere Zumuthung, alle die unmotivirten furchtbaren Stimmungswechsel mitzumachen, in welchen nun Parsifal und Kundry die ganze lange Scene hindurch geschleudert werden: aus langweiligen Erzählungen in sinnliche Gluth, aus dieser in religiöse Ekstase, und immer auf der Flucht vor Allem, was musikalisch schön und maßvoll ist. In Wagner's Musik haben sich gerade für solche Scenen äußersten leidenschaftlichen Ausdruckes gewisse stehende Phrasen ausgebildet, die heute fast zur Manier erstarrt sind. Ich weiß, daß die geschworenen Wagnerianer diese stehenden Phrasen, für Naturlaute der tiefsten Empfindung halten und die große Scene zwischen Kundry und Parsifal als das Höchste preisen werden, was der Meister je geschaffen. Es kommt eben auf den Standpunkt an. Mir erscheint die ganze Scene im tiefsten Grunde unwahr, die Musik äußerlich glühend, innerlich kalt, gebackenes Eis. Schon beginnen wir in diesem Tumulte unfruchtbarer Leidenschaft müde und zerstreut zu werden, da ergreift Parsifal's Hand die heilige Lanze und wir sind mit diesem handgreiflichen Schlußeffekt gerettet. Das Zauberschloß sinkt unter der Gewalt einer naturtreuen Erdbebenmusik krachend zu Boden und der Vorhang schließt sich über den Ereignissen auf Klingsor's Gebiet.

Der dritte Akt beginnt mit einer Art religiöser Idylle, von Wagner mit großer Liebe, aber auch mit äußerster Weitschweifigkeit ausgeführt. Es ist ein poetisches, friedlich anmuthendes Bild, wie Parsifal im schneeweißen Christusgewande an der heiligen Quelle sitzt und die Schönheit der „blumigen Au" preist, während ihm Kundry die Füße wäscht und der alte Gurnemanz sein lockiges Haupt salbt. Das Ganze gehört

zu jenen Wagner ganz eigenthümlichen Scenen, die uns als stimmungsvolles Bild fesseln. Ein gemaltes Bild vermögen wir aber länger zu betrachten, als das schönste stillstehende Tableau im Drama, wo die Handlung doch bald nach Bewegung und Entwicklung drängt. An der plastischen Ruhe dieser Scenen scheint sich der Autor gar nicht ersättigen zu können; die Musik streckt sich weithin haideartig in stimmungsvoller Monotonie. Als eine duftige Blüthe überrascht uns darin Parsifal's lyrischer Excurs über die Schönheit der Blumen-Au; leider verkümmert auch sie sehr bald in dem Flugsande der instrumentalen „Unendlichkeit".

Endlich machen Parsifal, Gurnemanz und Kundry sich auf den Weg nach der Gralsburg. Hier sollte, nach Vorschrift des Textbuches und der Partitur, wieder eine Wandel-Dekoration, ähnlich jener im ersten Akte, ihr vergnügliches Amt verrichten und die drei stillstehenden Wanderer durch allerlei Landschaften bis in die Gralsburg zaubern. Technische Bedenken, die sich bei den Proben geltend machten, bestimmten Wagner, auf diesen Dekorations-Effekt lieber zu verzichten, und so sahen wir bei der Aufführung statt der Wandel-Dekoration einen einfachen Zwischenvorhang sich über den drei abziehenden Gralspilgern schließen. Dieser Ausweg ist gewiß zweckmäßiger als die ursprüngliche Vorschrift; die Wiederholung eines und desselben, an Feerie und Kindertheater erinnernden Dekorations-Zaubers erschien mir von allem Anfang bedenklich, als ein Armuthszeugniß für die Phantasie des Autors. Noch eine zweite, ebenso lobenswerthe Abweichung von den Vorschriften des Textbuchs brachte der dritte Akt: der todte Titurel, der sich, „für den Augenblick neu belebt", segnend im Sarge erheben soll, erhebt sich nicht, sondern bleibt, wie es einem anständigen Todten ziemt, ruhig liegen. Die einleitende Trauermusik dehnt sich wohl zu breit aus. Wie sehr die Handlung, nach langer lyrischer Beschaulichkeit, eines

energiſch dramatiſchen Momentes bedarf, erſehen wir aus der großen Wirkung von Amfortas' leidenſchaftlichem Aufſpringen gegen die ihn bedrängenden Gralsritter. Schon von den Worten „Mein Vater!" an wird ſein Geſang (über einer ausdrucksvollen Begleitungsfigur der Violoncelle, dann der Geigen) ergreifend. Die Schlußſcene iſt muſikaliſch wieder mit außerordentlich glänzenden Mitteln — denſelben freilich, welche der Gralsſcene des erſten Aktes dienten — beſtritten. Die feierlichen Harfenklänge, der aus der Kuppel herabtönende Geſang der Knaben, das helle Erglühen des Grals, die Erſcheinung der weißen Taube — das Alles wirkt abermals zu einem blendenden Bilde, ähnlich dem im erſten Finale, zuſammen.

Der dritte Akt mag als der einheitlichſte und ſtimmungsvollſte gelten, der muſikaliſch reichſte iſt er nicht.

Und Wagner's ſchöpferiſche Kraft? Für einen Mann von Wagner's Alter und von — Wagner's Syſtem erſcheint ſie mir im „Parſifal" noch immer erſtaunlich. Wer Muſikſtücke von dem beſtrickenden melodiöſen Reiz des „Blumenſpieles" und von der Energie der Schlußſcene im Parſifal zu ſchaffen vermag, der verfügt noch über eine Kraft, um die ihn heute unſere Jüngſten beneiden dürfen. Allerdings beſteht der umfangreiche „Parſifal" nicht aus lauter ſolchen Lichtblicken. Es wäre „rein thöricht", zu behaupten, daß Wagner's Phantaſie und namentlich ſeine ſpecifiſch muſikaliſche Erfindung unverſehrt die Friſche und Leichtigkeit von ehedem ſich bewahrt habe. Eine gewiſſe Sterilität und Nüchternheit bei zunehmender Weitſchweifigkeit iſt im Parſifal nicht zu verkennen. Stehen nicht die Verführungsverſuche der unwiderſtehlichen Kundry faſt ſteif und kühl neben der ähnlichen Scene im „Tannhäuſer?" Und das Vorſpiel zu „Parſifal", iſt es nicht von gleicher Stimmung, von gleicher Abſicht diktirt, wie die Einleitung zu „Lohengrin?" Es iſt derſelbe Baum, aber einmal in voller Blüthe, dann herbſtlich

entblättert und fröstelnd. Man vergleiche ferner den Gesang des Gurnemanz vom „Charfreitagszauber" (dritter Akt) mit der ihm melodisch nahe verwandten Schilderung des Johannestages in den „Meistersingern". Pogner's stimmungsvoller Gesang scheint Wagner bei der Komposition des „Charfreitagszaubers" geradezu vorgeschwebt zu haben — aber wo blieb die innere Kraft, die singende Seele des Vorbildes? Auch die gewaltigsten Nummern aus den „Nibelungen" finden, für sich betrachtet, schwerlich ebenbürtige Seitenstücke im „Parsifal", den ganz isolirt stehenden Blumenmädchen-Chor immer ausgenommen. Freilich, wenn man bedenkt, daß jene Glanzstücke im „Nibelungen-Ring" — durch wahre musikalische Wüsten von einander getrennt — sich auf volle vier Abende vertheilen, so mag das Zünglein der Wage vielleicht wieder zwischen beiden Schalen innestehen. Im Vergleiche mit den „Nibelungen" kommt dem „Parsifal" auch ein wirksameres Textbuch zu statten. Als „dramatische Dichtung" völlig unhaltbar, ist „Parsifal" doch ein besserer Operntext als das viergliedrige Buch zum Nibelungen-Ring. Er ist mit Einem Worte musikalischer: dem ganzen Stoffe nach, sodann in den entscheidenden Situationen, endlich in der Diktion. Sehen wir den „Parsifal" als eine Fest- und Zauberoper an, ignoriren, wie wir es ja sonst häufig thun müssen, ihre logischen und psychologischen Unmöglichkeiten und falschen, religiös-philosophischen Prätensionen, so werden wir Momente bedeutender künstlerischer Anregung und blendendster Wirkung darin erleben. —

4.

„Parsifal" bewährt als dankbares Opernlibretto seine Eigenschaft auch darin, daß es dem Komponisten wie den Sängern, dem Decorations-Maler wie dem Costümzeichner und Maschinisten reichliche Gelegenheit bietet zur Lösung neuer, schwieriger Auf-

gaben. Und glänzender als irgendwo muß dies Alles in dem ideal construirten Theater von Bayreuth unter der unausgesetzten Anleitung Richard Wagner's, dieses ersten Regisseurs der Welt, zusammenwirken. Das bewiesen die beiden ersten Aufführungen, welche am 26. und 28. Juli mit jedesmal veränderter Besetzung stattfanden. Unter den Darstellern gebührt Frau Materna der Ehrenplatz. Er würde ihr zukommen, selbst wenn ihre neueste Leistung, Kundry, geringere Bedeutung hätte, als sie es thatsächlich hat. Denn kein zweiter Name ist mit dem Dasein und Gedeihen der Bayreuther Festspiele so innig verwachsen, als der Amalie Materna's, dieser ersten Ehrenbürgerin im Reiche Wahnfried. Der dreimalige Cyklus der Nibelungen-Tetralogie im Jahre 1876 wäre ohne die beispiellose Kraft und Hingebung dieser Brunhilde eine Unmöglichkeit gewesen. Wir haben damals die Besorgniß ausgesprochen, es könnte die Sängerin jenen Erfolg vielleicht mit vorzeitiger Schädigung ihrer Stimme bezahlen. Ihre Kundry hat uns gründlich und auf lange hinaus beruhigt. Frau Materna hat seit dem Bayreuther Feldzuge von 1876 nicht nur nichts eingebüßt, sie hat noch etwas gewonnen, ein kostbares Etwas, das selbst dem „Meister" noch unerreicht geblieben ist: Mäßigung. Das Bewußtsein unerschöpflicher Stimm-Mittel führt Künstler von strotzender Kraft und leidenschaftlichem Temparament leicht zum Uebermaß, und unsere Wiener Opernfreunde wissen, daß auch Frau Materna in Emancipation des Tones wie der Mimik oft zu weit ging. Einen überraschenden Beweis errungener Selbstbeherrschung liefert Frau Materna in ihrer Kundry — einer Rolle, die zur grellen Uebertreibung ihrer unnatürlichen musikalischen und dramatischen Contraste geradezu herausfordert. Frau Materna ließ sich nicht dazu verleiten; selbst im Vollgefühl und Volltrotz ihrer Kraft wurde sie doch niemals unbändig. Ja in den sanften einschmeichelnden Stellen ihrer großen Scene mit Parsifal klang ihre Stimme ganz besonders schön. Ihre

effectvolle Gesangsleistung begleitete durchweg die sorgfältigste Ausarbeitung des schauspielerischen Details. Musikalisch ist die Rolle nur im zweiten Akt stark bedacht, bis zur Erschöpfung anstrengend: im ersten Akt hat Kundry wenig, im dritten gar nichts zu singen. Desto wichtiger und schwieriger ist hier ihr stummes Spiel. Frau Materna hat nicht nur singend im zweiten Akt, sondern auch schweigend im dritten unsere Erwartungen übertroffen. Das Widersprechende, Unnatürliche und Abstoßende dieser Kundry zu tilgen, wird Niemandem gelingen, es zu starker Wirkung zu erheben, gelingt Frau Materna. Neben ihr gebührt Herrn Reichmann als Amfortas der nächste Platz. Entzückend klangvolle, weiche Stimme, seelenvoller Vortrag und edles Spiel wirken hier zu vollkommenem Eindrucke zusammen. Durch Reichmann wird die leidende, erst am Schlusse zu einem dramatischen Momente sich aufraffende Gestalt des siechen Königs bedeutend und sympathisch. Ein vortrefflicher Gurnemanz ist Herr Scaria, schon durch seine bis in die kleinste Sylbe deutliche Aussprache unschätzbar für derlei wagnerisch redselige Greise. Herr Winkelmann (Parsifal) war sehr befriedigend im ersten Akte, im zweiten gerieth er leider ins Schreien und kam erst im dritten wieder daraus. Den Zauberer Klingsor sang der Bassist Herr Hill aus Schwerin mit kräftiger Stimme und großem theatralischen Aplomb; an die manierirte Aussprache dieses Sängers, welcher zu Gunsten der Tonfülle oft unrichtig vocalisirt, kann man sich allmählig gewöhnen. Die kleine, aber wichtig eingreifende Partie des Titurel war in Herrn Kindermann's bewährten Händen. Dieser unverwüstliche Veteran wird, ein zweiter Titurel, dereinst noch im Grabe singen und gut singen. In der zweiten Aufführung des „Parsifal“ hatten die Herren Reichmann, Hill und Kindermann ihre Rollen beibehalten; Kundry, Parsifal und Gurnemanz waren anders als am ersten Abende besetzt. Fräulein

Marianne Brandt bewährte auch als Kundry die geiſtreiche Darſtellerin und eminent geſchulte Sängerin. Für die verwilderte unheimliche Zauberin im erſten Akte eignete ſich ihre hagere Figur und ein eigenthümlich hohler Klang der Stimme ganz außerordentlich. Auch die Stellen, die Kundry, in bläulichem Lichte vor Klingsor auftauchend, zu ſingen, zu ſchreien, zu lachen und zu wimmern hat, brachte ſie ganz ausgezeichnet. Fräulein Brandt war mit Einem Worte unübertrefflich in Allem, was unheimlich und geſpenſtiſch iſt in dieſer Rolle. Für die große Liebes- und Verführungsſcene im zweiten Akte beſitzt ſie zwar alle Mittel der Kunſt, aber nicht der Natur. Fräulein Brandt erfreute anfangs noch durch die klare und feine Auseinanderſetzung des erzählenden Theiles; die folgende große Scene, welche in anhaltend hoher Stimmlage die Affekte bis zum Zerreißen ſpannt, vermochte ſie hingegen nur mit äußerſter Anſtrengung zu bewältigen. Herr Gudehus war in Geſang und Spiel ein tüchtiger Parſifal: ſeine Stimme klang friſcher als die Winkelmann's, wurde aber gleichfalls in den Kraftſtellen des zweiten Aktes unſchön übertrieben. Ich glaube, daß ſich aus dem Parſifal mehr machen läßt und daß ſowohl Winkelmann als Gudehus eines Tages ſelbſt mehr daraus machen werden. Herr Siehr hob die mehr umfangreiche als geſanglich dankbare Rolle des Gurnemanz durch die Macht ſeiner ehernen, in den tiefſten Chorden noch klangvollen Baßſtimme, ſowie durch warmen, echt muſikaliſchen Vortrag. Dieſe Leiſtungen der Soloſänger wuchſen mit den gleich vorzüglichen des Chores und des Orcheſters zu einem tadelloſen Enſemble zuſammen. Das von Herrn Hofkapellmeiſter Levy dirigirte Münchener Opern-Orcheſter behauptete tapfer ſeinen guten Ruf. Die Vertiefung des Orcheſters, eine der wohlthätigſten Reformen Wagner's, bewährte ſich abermals, inſofern die Singſtimmen niemals gedeckt wurden. Aber auch die ſchädliche Uebertreibung dieſer im Principe ſo richtigne

„Parsifal" zur förmlichen Magie ausgebildet und zaubert zu jeder wechselnden Stimmung die wunderbarsten Klänge in unendlich verschiedenartigen Schattirungen. Die Kunst moderner Maschinerie und Dekorations-Malerei erprobte sich im „Parsifal" noch vortheilhafter als in den „Nibelungen". Man hat auch in Bayreuth Manches zugelernt. Bringt man zu allen diesen Vorzügen die Anwesenheit Wagner's in Anschlag, der, von Anfang an deren belebende Seele, für das Publikum Gegenstand der höchsten Verehrung war, so wird man den großen Erfolg der beiden ersten Parsifal-Abende begreifen. Im Theater selbst erlaubt man sich freilich, auf Wagner's Wunsch, kein Beifallszeichen: es herrschte, „im Interesse des Kunstwerkes" eine fast beklemmende Todtenstille. Aber was ich von Urtheilen in den Zwischenakten und nach der Vorstellung vernahm, lautete — abgesehen von der Klage über allzu große Längen und monotone Strecken — überwiegend günstig.

Die Frage, ob denn „Parsifal" wirklich allen Bühnen

haben, daß er „mit dieſer Dichtung eine unſeren Opern-theatern mit Recht abgewendet bleiben ſollende Sphäre beſchritt". Trotzdem will uns dieſe „Unmöglichkeit" ſchlechterdings nicht einleuchten. Auf das Befremdende, ſelbſt Unſchickliche, das in den kirchlichen Scenen des „Parſifal" liegt, wurde allerdings in unſerm Berichte ſelbſt hingewieſen. Aber wann und wo hat Unſchickliches je ein Hinderniß gebildet für die Aufführung Wagner'ſcher Opern? Ich finde die brünſtige Liebesſcene des ſich vermählenden Geſchwiſterpaares Sigmund und Sieglinde in der „Walküre" tauſendmal anſtößiger, als die religiöſen Bilder im „Parſifal", welche für ſtrenggläubige Chriſten ärgerlich, doch keinesfalls für das menſchliche Gemüth empörend ſind, wie die genannte, mit Schopenhauer's „Infam!" geſtempelte Scene. Ich muß hier gleich bemerken, daß die kirchlichen Scenen im „Parſifal" mir bei der Aufführung bei weitem nicht den anſtößigen Eindruck gemacht haben, wie ich und Andere ihn aus der Lektüre des Textbuches vermuthet hatten. Es ſind religiöſe Handlungen, die uns vorgeführt werden, aber bei aller ernſten Würde durchaus nicht im Styl der Kirche, ſondern vollkommen im Styl der Oper. „Parſifal" iſt eine Oper, mag man ihn immerhin Bühnenfeſtſpiel oder Bühnenweihfeſtſpiel taufen. Nicht einmal eine „geiſtliche Oper" im Sinne Anton Rubinſtein's kann er heißen, denn in einer ſolchen wäre der üppig-weltliche zweite Akt des Parſifal einfach unmöglich. Wie in dieſem zweiten Akte aus dem frommen Mönchsgewand der alte prächtige Theaterteufel herausſpringt, der Wagner des Venusberges, das iſt übrigens gar zu reizend.

Warum ſollte Wagner's „Parſifal" auf keinem Theater erſcheinen dürfen? Iſt denn das Bayreuther „Feſtſpielhaus", für welches Wagner den „Parſifal" geſchrieben, kein Theater? Iſt es etwa eine Kirche oder ein Concertſaal? Es iſt ein Theater, in welchem „Parſifal" wie jede andere Oper von

Theatersängern in Kostüm und mit dem denkbar glänzendsten Opern-Apparat gespielt, und zwar vor einem fortwährend wechselnden, zahlenden Publikum gespielt wird. Warum sollte eine Aufführung des „Parsifal" überall das religiöse Gefühl beleidigen, nur gerade in Bayreuth nicht? An dem ernsten Vorsatze Wagner's, den „Parsifal" in Europa zu verbieten, zweifeln wir keinen Augenblick; er mag äußere Gründe haben, ihn für Bayreuth zu reserviren. Aber aus inneren, dem Werke entnommenen Gründen vermögen wir die sittliche Unmöglichkeit einer Aufführung „Parsifal's" auf anderen Bühnen nicht zu begreifen. Wir würden das Verbot auch aufrichtig bedauern. So wie es schade gewesen wäre um die enormen Kosten und Anstrengungen des „Nibelungenrings", die auch „nur für Bayreuth" aufgewendet sein sollten, so wäre es auch schade und noch mehr schade um „Parsifal". Er ist leichter ausführbar als die Tetralogie, geschlossener, wirksamer; seine Musik ist (mit einziger Ausnahme der Kundry-Scenen) ruhiger, edler. Zweckmäßige Kürzungen als unumgänglich vorausgesetzt, dürfte „Parsifal" für die Bühnen sogar werthvoller und erfolgreicher werden. Seit einem Vierteljahrhundert sind wir in Deutschland bettelarm an lebensfähigen neuen Opern und scheinen von Jahr zu Jahr in dieser Verarmung fortzuschreiten — man braucht kein „Wagnerianer" zu sein, um den unsern Bühnen angedrohten Entgang des „Parsifal" aufrichtig zu beklagen. Das wissen wir sehr gut, daß Wagner der größte lebende Opern-Komponist ist und in Deutschland der einzige, von dem in historischem Sinne ernsthaft die Rede sein kann. Er ist der einzige deutsche Komponist seit Weber und Meyerbeer, den man aus der Geschichte der dramatischen Musik nicht hinwegdenken kann. Selbst Mendelssohn und Schumann, von Rubinstein und den Neueren nicht zu reden, können wir uns wegdenken, ohne daß in der Geschichte der Oper eine Lücke entstünde. Zwischen diesem Zu-

geſtändniſſe und der widerwärtigen Vergötterung, die mit Wagner getrieben und von ihm patroniſirt wird, liegt freilich eine unendliche Kluft.

Nach Allem, was hier laut oder halblaut geäußert wird, ſcheint eine alljährliche Parſifal-Wiederholung in Bayreuth nichts weniger als ſicher zu ſein. Was dann? Und wenn ſelbſt für Wagner's Lebenszeit der „Parſifal" den Bühnen wirklich vorenthalten bliebe — was dann? Fehlt einmal Wagner's Perſönlichkeit, der magnetiſche Blick und die ſtarke Hand, die Alles, Künſtler und Zuhörer, in das kleine Bayreuth heranzieht und hier feſthält, ſo wird Niemand, Niemand nach ihm ein Gleiches zu vollbringen im Stande ſein. Mit Wagner wird vorausſichtlich das Bayreuther Feſtſpielweſen erlöſchen, aber gewiß nicht ſein „Parſifal". Die großen Bühnen werden dieſe intereſſante fromme Oper ohne viel religiöſe Scrupel geben, und das Publicum von Wien, München, Berlin wird ſie, wie das hieſige, naiv anſchauen und anhören, ohne einen Augenblick zu glauben, daß es ſich in der Kirche befinde. Die Menſchen werden ſich ſo lange an „Nibelungen" und „Parſifal" erfreuen, bis ſie es eines Tages überdrüſſig ſind, ſich von blos „unendlicher" Melodie herumſchaukeln und von ſtereotypen Leitmotiven leiten zu laſſen. Zur ſelben Zeit erſcheint dann wohl für die Oper ein neuer „reiner Thor", d. h. ein naiver Tondichter von genialer Naturkraft, vielleicht eine Art Mozart, welcher Meiſter über den „Meiſter" wird und die lange dramatiſch gemaßregelte Menſchheit zur Abwechslung wieder muſikaliſch beherrſcht.

II.

„Parsifal-Literatur".

(Oktober 1882.)

Für den „Parsifal" hat Wagner's schreibende Armada — vorbereitend, erläuternd, verherrlichend — vor der Aufführung bereits so viel gethan, daß ihr jetzt „zu thun fast nichts mehr übrig bleibt". Die Broschüren über das „Bühnenweih-Festspiel" fließen keineswegs so reichlich, als man erwarten durfte; sie stehen an Zahl und Umfang zur Stunde tief unter dem Ueberschwemmungs-Niveau des Nibelungen-Jahres 1876. Immerhin findet sich so Manches darunter, was, ernsthaft oder erheiternd, unsere Leser interessiren dürfte. Beginnen wir mit Erheiterndem. Da prangt obenan eine Abhandlung von Edmund v. Hagen über „die Bedeutung des Morgenweckrufes in R. Wagner's „Parsifal". Die „Bedeutung" dieser ersten einleitenden Scene — in welcher die schlafenden Ritter und Knappen geweckt werden — ist Herrn v. Hagen so unermeßlich tief und groß erschienen, daß er 62 Octavseiten mit deren Ergründung füllt, sicherlich genug, um die glücklich Erweckten wieder einschlafen zu machen. Angesichts solcher Redseligkeit wirkt es ergötzlich,

wenn der Verfaſſer im Vorwort „die Knappheit der Form ſeiner Schrift" als „das Reſultat eines überreichen geiſtigen Gehaltes zu entſchuldigen bittet". Die Qualität dieſes geiſtigen Ueberreichthums möge man aus folgenden Sätzen des Vorwortes entnehmen: „Wir fühlen am erſten Aufführungstage des Parſifal, daß wir am Vorabende eines neuen Völker-kultur-Morgens ſtehen, wie es heute vor 52 Jahren in Paris der Fall war. Wir fühlen mit dem Parſifal, daß der Menſchheit Pfade in neuer Feſtigkeit erſtehen, daß neue Pfade der Erleuchtung gefunden ſind. Damit fühlen wir das Hellwerden der Nacht der Menſchheit, das Nahen eines Lichtes, welches den Menſchen das Ende der Leiden und die ewige Freude des Geiſtes bringen wird, ſchon jetzt wie in der reinen Luft des Auferſtehungs-Morgens."* Wer den weihevoll orakelnden Ton der echten Wagner-Prieſter nicht kennt, insbeſondere auch die früheren Schriften v. Hagen's, der möchte die Abhandlung über den Morgenweckruf leicht für einen parodiſtiſchen Scherz halten. In Wahrheit iſt es aber bitterer Ernſt. „Ein trauriges Handwerk" nennt es einer unſerer muthigſten jüngeren Muſikkritiker, Guſtav Doempke, und fährt fort: „ein trauriges Handwerk, dieſe unglaubliche Falſchmünzerei philoſophiſcher Gedanken in der Gluth des äſthetiſirenden Begeiſterungstaumels

* Als beſonders charakteriſtiſch für die „geiſtvolle Knappheit" dieſer Abhandlung citiren wir ihre merkwürdigen Capitel-Ueberſchriften. Sie lauten: I. Ueber die Bedeutung des Morgens. II. Ueber das Erwecken. 1. Ueber den Schlaf. a) Die äſthetiſche Seite des Schlafes. b) Die ethiſche Seite des Schlafes. c) Die metaphyſiſche Seite des Schlafes. d) Die ſymboliſche Seite des Schlafes. e) Die hiſtoriſche Seite des Schlafes. 2. Ueber den Akt der Erweckung. 3. Ueber das Wachen und die Wachſamkeit. a) Das Achten auf die Weltgeſchichte. b) Das Achten auf die Symbolik des Lebens. c) Das Achten auf die Intellektualität der eigenenen Perſönlichkeit. d) Das Achten auf die Moralität der eigenen Perſönlichkeit. e) Das Achten auf die Leiblichkeit. III. Ueber die Lehre von der Berufung.

— bedauernswerth, belachenswerth, aber auch hassenswerth, wenn man sich vergegenwärtigt, daß eine Richtung, welche solche Apostel zu zeugen im Stande ist, nach geistiger Herrschaft zu streben wagt und über viele schwache Gemüther und hohle Köpfe diese Herrschaft auch ausübt.“

Herr v. Hagen hat schon früher ein eigenes Buch über „die Dichtung der ersten Scene des Rheingold“ verfaßt und damit gleichsam das Signal gegeben zu jenen nun auftauchenden Special-Kritiken, welche eine ganze Wagner'sche Oper für eine unermeßliche, die Einsicht eines Einzelnen übersteigende Welt ansehen und sich auf die mikroskopische Untersuchung irgend eines kleinen Segmentes werfen. Es liegt etwas Rührendes in der Verlegenheit dieser jüngeren Generation von Wagner-Enthusiasten, welche, vom Schreibdrange gequält, das Beste bereits von früher Gekommenen vollständig abgeweidet finden. Sie helfen sich, indem sie eine einzelne Scene, eine Nebenfigur, deren „Bedeutung“ bisher nicht gebührend erfaßt sei, unter ihr Bewunderungs- und Vergrößerungsglas legen. Was läßt sich zum Beispiel noch Neues vorbringen über den Charakter des Tristan oder der Isolde? Aber der König Marke! Der ist noch nicht auf den ihm gebührenden Altar gestellt. Freilich haben selbst aufrichtige Bewunderer von Wagner's „Tristan und Isolde“ nicht leugnen können, daß dieser alte König darin eine traurige Nebenrolle spielt, ja eine traurig-komische, wie jeder Hahnrei, der, von seiner Frau und deren Liebhaber vollständig ignorirt, sein Schicksal mit demüthiger Gelassenheit trägt. Diese Anschauung bekämpft Herr Moriz Wirth in einer eigenen Broschüre über „König Marke“, worin er beweist, daß „Marke keineswegs eine Nebenperson in Wagner's Drama, sondern vielmehr in gewissem Sinne die Hauptperson ist“, ja daß er in seiner milden Resignation ein Beispiel des höchsten menschlichen Vermögens auf moralischem Gebiete darstelle. Dieser Marke

sei „geistig weit über den König von Thule und den König Lear zu stellen". Nur müsse er auf der Bühne als ein Siebzigjähriger erscheinen, mit weißem Bart und Haupthaar. Das sei entscheidend, denn den Grundzug seines Charakters bilde „durch Einsicht beruhigte Leidenschaft". Wir wären dafür, dem guten König lieber noch lumpige zehn Jahre zuzugeben: bei einem Achtzigjährigen ist die Leidenschaft noch beruhigter und das „höchste menschliche Vermögen auf moralischem Gebiete" gewiß noch einleuchtender. Auch über Senta und ihren Holländer ist schon hinreichend viel Tinte geflossen, aber eine eigene Abhandlung über „Erik in seinem Verhältnisse zum Holländer und zur Senta" hat noch immer gefehlt. Heute ist auch diesem Bedürfnisse abgeholfen. Desgleichen dem nicht minder tiefgefühlten nach einer Monographie über den „Charakter der Eva Pogner", welcher jetzt von einem Wiener Musikschriftsteller bis in die kleinsten sprachlichen Schlupfwinkel beleuchtet vorliegt und natürlich als das „Ideal des deutschen Mädchens" hingestellt ist. Eine französische Broschüre des Wagnerianers E. van der Straaten führt den klassischen Titel „Lohengrin; Instrumentation et Philosophie". Vielleicht erleben wir demnächst eine ähnliche Abhandlung: „Parsifal; Religion und Chromatik."

Unter den ernsthaften, vorurtheilsfreien Kritiken, die über das „Bühnenweihfestspiel" erschienen sind, nehmen die Broschüren von Kalbeck und Max Goldstein eine ausgezeichnete Stelle ein.

Leichter, fließender als irgend eine andere Parsifal-Broschüre lesen sich Paul Lindau's „Bayreuther Briefe vom reinen Thoren"; sie werden wohl auch den meisten Absatz finden. Ob man ihnen ebensoviel Amüsement nachrühmen wird, wie Lindau's „Nüchternen Briefen" aus dem Nibelungenjahre 1876, steht dahin. Letztere haben, bei geringer musikalischer Bedeutung doch im Gewande harmlosen Scherzes der Wagner'schen Tetra-

logie die bittersten Wahrheiten gesagt. Ueber den Parsifal-Briefen schwebt nicht der gleiche unwiderstehliche Lach- und Spottgeist von damals. Entweder hat Lindau sich absichtlich der witzigen Einfälle enthalten, oder sie haben diesmal sich seiner enthalten. An einzelnen geistreichen Bemerkungen (z. B. über die Quälerei der Leitmotive) fehlt es natürlich nicht. Allein unsere Erwartung, Lindau werde den auffallendsten Schwächen und Ungereimtheiten der Dichtung scharf zu Leibe gehen, läßt er so gut wie unerfüllt. Der produktive Theaterdichter und Theaterkritiker Lindau, welcher jeden Schnitzer eines modernen Dramatikers aufzustöbern und mit seiner Klinge zu spießen versteht, beobachtet gegen das Falsche und Widerwärtige im „Parsifal“ eine auffallende Milde. Könnte er sonst im Ernst behaupten, Wagner habe den sittlichen Conflikt des Wolfram'schen Epos „vertieft“? Und zwar dadurch vertieft, daß bei Wagner Parsifal erkoren ist, „den heiligen Speer dem heidnischen Räuber zu entreißen“, und daß er siegreich hervorgeht „im Kampf gegen Kundry zunächst, gegen Klingsor alsdann?“ Konnte es Lindau entgehen, daß gerade das Gegentheil stattfindet, daß Parsifal nicht die geringste Anstalt macht, Klingsor den Speer zu „entreißen“ und einen „Kampf“ mit diesem zu wagen? Hier sitzt ja gerade einer der augenfälligsten Fehler des Wagner'schen Dramas. Nachdem Parsifal durch den Kuß Kundry's „wissend“ geworden ist, also weiß, daß der von Klingsor gehütete Speer allein das Leiden Amfortas' zu heilen vermag, sollte und müßte er sofort sich auf Klingsor stürzen und ihm den Speer gewaltsam entreißen. Er thut aber nichts, gar nichts dergleichen, singt lange Monologe und lauscht den noch längeren der Kundry, und wenn Klingsor nicht schließlich selber die gute Idee hätte, den Speer nach Parsifal zu schleudern, der arme Amfortas jammerte heute noch ganz so hilflos wie im ersten Akt. Wagner hat, einem wohlfeilen Opern-Effekt zuliebe (dem in der Luft hängen bleibenden

Speer) den einzigen Moment verabsäumt, in welchem Parsifal endlich unsere Sympathie durch ein bischen Courage erobern konnte. Statt dessen bleibt der „reine Thor" hier wie überall auch ein thatenloser, ein fauler Thor.

Heinrich Ehrlich in Berlin hat in seiner kürzlich erschienenen geschichtlichen Darstellung der „Musik-Aesthetik" — einem sehr anregenden Buche, dem wir nur vollständigere, minder flüchtige Ausführung gewünscht hätten — die Abhängigkeit R. Wagner's von den Anschauungen der romantischen Schule (Schlegel, Tieck, Adam Müller) treffend nachgewiesen. „Parsifal" bestätigt dies aufs neue. Hier stößt sich Ehrlich, wie viele andere Kritiker, heftig an der Darstellung christlicher Mysterien. „Ist es möglich," ruft er aus, „daß ein vom Christenthume durchdrungener großer Künstler die heiligen Mysterien in solch luxuriöser Ausstattung vor ein gemischtes Publikum bringe? Waltet hier nicht ein Raffinement, das weit abliegt von der wahren christlichen Gesinnung?"

Gewiß. Aber gerade weil dieses Raffinement so unverhohlen theatralisch auftritt, scheint es mir nicht ernstlich gefährlich. Ich will nicht glauben, daß die Profanations-Weherufer die wahre Religion in ihrer Macht und Bedeutung unterschätzen, aber sie überschätzen, meines Erachtens, die Macht und Bedeutung der Religions-Spielerei im „Parsifal". Als Zuschauer der halbbiblischen Scenen im „Parsifal" fühlte ich mich zwar verstimmt durch ihre innere Unwahrheit und Affektation, keineswegs aber verletzt durch ihr religiöses Gewand. Ich hatte eben keinen Augenblick die Empfindung, in der Kirche zu sein, sondern immer und völlig im Theater. Die angefochtenen Scenen der Fußwaschung, der Salbung, des Liebesmahles machten mir einen durchaus opernhaften Eindruck, das Wort nicht im tadelnden, sondern rein technischen Sinne genommen. Ich kann das „Bühnenweihfestspiel" nur als Oper auffassen, und im wahren Interesse des Werkes

sollte man es gar nicht anders. Mag er's für Wagner sein, für mich ist der weißgekleidete, lockenbehangene Thor kein Christus, der heulende Zwitter Kundry keine heilige Magdalena, der bengalisch beleuchtete Gral-Hocuspocus kein Altarssacrament. Deshalb vermochte ich in Bayreuth weder die religiöse Entrüstung der Einen, noch die religiöse Verzückung der Anderen zu theilen. Letztere noch viel weniger. Denn ich leugne nicht, daß das schlichte Gebet der Agathe, die Lenoren-Arie und der Gefangenenchor in Fidelio mich ungleich andächtiger, religiöser stimmen, als der ganze Parsifal. Der heilige Geist in diesem Werke imponirt mir sehr mäßig, weit mehr der weltlich-künstlerische Geist Wagner's, der hier in vielen neuen und gewaltigen Zügen sich offenbart.

III.

„Wagner-Kultus."

Ein Postscriptum zu den Bayreuther Briefen.

(September 1882.)

Die Verehrung, welche wir einem berühmten Zeitgenossen zollen, kann eine verdiente sein — vollkommen oder theilweis verdiente — und trotzdem durch ihre Maßlosigkeit in Form und Inhalt zum Protest herausfordern. Dies ist der Fall mit dem Richard-Wagner-Kultus unserer Tage. Dieser Kultus, der in der Geschichte aller Künste ohne Beispiel dasteht, dünkt uns ein so merkwürdiges Zeichen der Zeit, daß ihm eine nähere, unbefangene Betrachtung wohl gebührt. Wir lassen dabei Wagner's künstlerisches Wirken ganz aus dem Spiel, seine Verdienste völlig unangetastet, lediglich das Gebahren seiner Anhänger betrachtend, und auch dieses nur, so weit es in literarischen Beweisstücken vorliegt. Das entscheidendste öffentliche Dokument dafür ist ohne Frage die Monatsschrift, welche unter Wagner's persönlicher Mitwirkung von H. Wolzogen redigirt wird und das offizielle Organ aller Wagner-Vereine bildet: die „Bayreuther Blätter". Sie stehen jetzt in ihrem fünften

Jahrgange. Für eine spätere Zeit, welche auf die Wagner-Epidemie unserer Tage mit ruhigem Urtheil, ja mit ungläubigem Erstaunen zurückblicken wird, werden die „Bayreuther Blätter“ eine nicht geringe kulturhistorische Wichtigkeit haben. Der Musiker wird darin nur äußerst dürftige und bedenkliche Belehrung finden; die „Bayreuther Blätter“ kümmern sich um alles Andere mehr, als um die musikalische Kunst Wagner's. Der künftige Kulturhistoriker Deutschlands hingegen wird aus den fünf Jahrgängen dieser Zeitschrift authentisch darstellen können, wie heftig das Delirium tremens des Wagner-Rausches bei uns gewüthet und was für Auswüchse es im Denken und Empfinden der „Gebildeten“ zurückgelassen hat.

Das Unterscheidende des Wagner-Kultus gegenüber der Verehrung, welche einem Mozart, Beethoven, Weber gezollt wurde, liegt nicht blos in der zur Siedhitze gesteigerten Temperatur, sondern wesentlich in seinem ganz exceptionellen, alle Gebiete moderner Bildung sich annectirenden Inhalte. Was Mozart oder Beethoven, abseits und unabhängig von ihrem Künstlerberufe, für Ansichten, Passionen und Schrullen gehegt, darum kümmert sich höchstens nachträglich der Biograph. Derlei nichtmusikalische Privatmeinungen eines Tondichters für unfehlbare Wahrheiten aufzunehmen und zu beschwören, ist nie einem Beethovenianer oder Mozartianer eingefallen. Anders bei Richard Wagner. Seinen Anhängern, welche eine Kette von „Wagner-Vereinen“ bekanntlich zu einer organisirten großen Gemeinde vereinigt, ist Wagner nicht blos ein Alles überragender Tonmeister, sondern „der Meister“ schlechtweg, die höchste Autorität in allen Gebieten des Wissens, ein Lehrer und Erlöser der Menschheit. Jeder Ausspruch, den er über Politik, Philosophie, Sitte oder Religion fällt, gilt für eine neue große That, für eine Offenbarung, die wie ein religiöses Gebot befolgt werden muß. Das ist aus den fünf Jahrgängen der „Bayreuther Blätter“, die wir mit heißem und qualvollem

Bemühen ſtudirt, buchſtäblich nachzuweiſen. Die hauptſächlichſten dieſer Wagner'ſchen Offenbarungen, die von ſeinen Anhängern nachgebetet und unermüdlich interpretirt werden, betreffen: erſtens die Schopenhauer'ſche Philoſophie und ihren tiefen Zuſammenhang mit Wagner's Opern; zweitens die religiöſe, ſoziale und politiſche Regeneration des Menſchengeſchlechtes und deſſen Errettung aus unſerer nichtswürdigen Kultur; drittens die Agitation gegen die dem mediziniſchen Studium unentbehrliche Viviſektion von Thieren; viertens, und beſonders erheiternd: die Propaganda für den Speiszettel der Vegetarianer. Nun ſind das gewiß lauter Dinge, die mit dramatiſcher und muſikaliſcher Kunſt nicht das Mindeſte zu ſchaffen haben. Wie ſich Wagner perſönlich zu ihnen verhalte, iſt für ſeine künſtleriſche Bedeutung und für die muſikaliſche Welt abſolut gleichgiltig. Aber das Eigenthümliche jenes unglaublichen Kurioſums, genannt Wagner-Kultus, beſteht, wie geſagt, darin, daß der „Meiſter" in allen Dingen maßgebend iſt. Der echte Wagnerianer muß nicht blos unbedingter Anbeter jedes Wagner'ſchen Verſes und Taktes, er muß auch Schopenhauerianer ſein, Peſſimiſt, Gegner der Viviſektion, Judenfeind, Vegetarianer, gläubiger Chriſt und was ſonſt noch der „Meiſter" vorſchreibt.

Den dünkelhaften Schwindel der Wagnerianer mit Schopenhauer, deſſen Verſtändniß ſie für ſich gepachtet glauben, habe ich bereits (gelegentlich der „Nibelungen") näher beleuchtet und darf wohl auf den älteren Aufſatz verweiſen.* Mein dort ausgeſprochener Wunſch, man möge uns endlich verſchonen mit der angeblich tiefſinnigen Anwendung Schopenhauer'ſcher Kategorien und Terminologien auf Wagner'ſche Opern, iſt nicht in Erfüllung gegangen. Die jungen Herren von den „Bayreuther Blättern" werfen nach wie vor bei jeder Gelegenheit mit

* „Muſikaliſche Stationen" (Berlin bei A. Hofmann, 1880), pag. 258.

Digitized by Google

Schopenhauer herum, als wären sie in philosophischen Studien ergraut. „Parsifal,“ so schreiben sie neuestens, „Parsifal giebt, nur aller Details entkleidet, die Schopenhauer'sche Metaphysik und Ethik im Kern wieder. Wagner hat im Parsifal *Schopenhauer nur in Kunst umgesetzt*, indem er das Christenthum in Kunst umsetzte.“ Welcher Unsinn! Weil „Mitleid“ das Hauptmotiv im „Parsifal“ bildet oder bilden soll, und Schopenhauer das Mitleid als die „Basis aller echten Menschenliebe“ preist, muß Wagner's Weihfestspiel der in Musik umgesetzte Schopenhauer sein! Man wird uns noch weismachen wollen, daß Mitleid mit dem Unglücke Anderer eine Erfindung Schopenhauer's und vor diesem gänzlich unbekannt war. Ein Drama des Mitleids konnte und kann dichten, wer auch nie eine Zeile von Schopenhauer gelesen hat, gerade so wie Shakespeare seinen „Timon von Athen“ gedichtet hat, ohne erst von Schopenhauer den Pessimismus zu lernen. Nebenbei bemerkt, hat Schopenhauer nicht das Christenthum, sondern den Buddhismus „die Lehre unserer allerheiligsten Religion“ genannt und sich das Bild Buddha's angeschafft, wie Andere sich einen Christuskopf anschaffen.

Der gesunde Menschenverstand, der uns sagt, daß man über Philosophie und philosophische Systeme sich nicht bei einem Opernkomponisten Raths erholt, lehrt uns auch, daß über die Nothwendigkeit oder Entbehrlichkeit der *Vivisektion* zu wissenschaftlichen Zwecken Mediziner zu urtheilen haben, physiologische und pathologische Autoritäten, nicht aber Musiker. Bei den Wagnerianern gilt das jedoch nicht. Der „Meister“ hat die Vivisektion kurzweg verdammt, und sofort überfließen die „Bayreuther Blätter“, deren Aufgabe man bisher für eine kunstwissenschaftliche hielt, von Artikeln, welche — stets in anmaßendster Sprache — die Vivisektion als frivole Thierquälerei verurtheilen und unter Anderm den deutschen Reichstag heftig abkanzeln, weil er über eine Anti-

Viviſektions-Petition zur Tagesordnung überging. „Haben wir Deutſche wirklich eine Kultur? Haben wir einen Glauben?“ ſchließt pathetiſch eines dieſer kindiſchen Manifeſte. Wenn wir gegen alle dieſe dilettantiſchen Deklamationen den einzigen Ausſpruch Profeſſor Billroth's anführen, daß er gewiſſe ſchwierige und gefährliche Operationen, durch welche Menſchenleben gerettet worden, niemals auszuführen gewagt hätte, würde er ſich nicht zuvor von ihrer Möglichkeit durch Verſuche an Thieren überzeugt haben — ſo wird dies wohl jedem Einſichtsvollen genügen. Aber der richtige Wagnerianer hat auf eigenes Denken verzichtet; er bringt dem „Meiſter“ nebſt anderen Opfern auch das Sacrificium intellectus.* Mit dieſem zärtlichen Wohlwollen für die Thierwelt hängt — wenigſtens theilweiſe — eine andere Privatpaſſion Richard Wagner's zuſammen: ſeine Propaganda für vegetariſche Koſt. Es ſei Sünde, ein Thier zu tödten. Außerdem habe die Fleiſchnahrung das Menſchengeſchlecht phyſiſch und moraliſch ruinirt. „Die Idee des Fleiſchfraßthums iſt ſchuld an allem Jammer in der Welt,“ heißt es in den „Bayreuther Blättern“ (1882), welche ſogar von einer „vegetariſchen Weltanſchauung“ reden. Zärtlichkeit gegen Thiere, bis zur Sentimentalität geſteigert, finden wir bekanntlich oft bei Leuten, die ſich keineswegs durch übertriebene Menſchenliebe auszeichnen. Man weiß, wie zärtlich Robespierre ſeine Tauben pflegte. Wagner alſo erklärt die ausſchließliche Pflanzenkoſt für unentbehrlich zur Reorganiſation der Menſchheit, und ſiehe da! das Gemüſe wird Glaubensartikel und Parteiſache der Wagnerianer. Gibt es etwas Komiſcheres, als den

* Zu dem Beſten, was über dieſe Frage geſagt werden kann, gehört die Rede, welche der preußiſche Cultusminiſter v. Goßler im Abgeordnetenhauſe (im Sommer 1883) zu Gunſten der Viviſektion im mediziniſchen Unterricht gehalten. Sie entſchied auch die Abſtimmung, im liberalen, antiwagneriſchen Sinn.

unter den öffentlichen Ankündigungen des „Parsifal“ stehenden Aufruf der Redaktion an ihre Gesinnungsgenossen, sich rechtzeitig anzumelden zum „Vegetarischen Tisch“ in Bayreuth? Es liegt eine entzückende Naivetät in der Art, wie die „Bayreuther Blätter“ den Zusammenhang der Pflanzenkost mit dem Wagner-Kultus darstellen: „Der Gedanke des Vegetarismus“ — schreibt unser im Gemüsegarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier — „aus der ethisch-religiösen Tiefe unseres Arbeitsfeldes von genialer Finderhand (nämlich Wagner's) hervorgehoben, hat mit Einemmale einen über weite Lande sich erstreckenden Kreis sehr ernst besonnener Menschen (die Vegetarianer) an uns herangezogen. Sie bringen uns jene Zartheit des Empfindens mit sich, deren auch das Kunstwerk bedarf, um mit rechtem Verständnisse von der menschlichen Seele aufgefaßt und mit erlebt werden zu können. Wir unsererseits haben ihren eigenen Bemühungen einen wunderbar erkräftigenden Zufluß aus der ewigen Quelle des Ideals zugeführt.“ Also eine förmliche Allianz zwischen den Pflanzenessern und den Wagnerianern! Helft ihr uns Propaganda für Wagner machen, wir wollen dagegen für euer Grünzeug agitiren. Man traut seinen Augen nicht, wenn man derlei Albernheiten liest, die alle mit feierlichem Ernste zur Ehre des „Meisters“ proklamirt werden. Und leider mit dessen Wissen und Genehmigung. Zur Beruhigung zahlreicher Wagner-Verehrer, die wenigstens im Punkte der Nahrungsmittel vernünftig geblieben sind, melden wir übrigens aus allersicherster Quelle, daß Wagner die Fleischkost nur theoretisch verdammt, sich selbst aber seinen Braten vortrefflich schmecken läßt, und den von den Vegetarianern verpönten Wein dazu. Wir hatten keinen Augenblick daran gezweifelt. Einen „Tannhäuser“ komponirt man nicht bei saurer Milch und Bohnen, nicht einmal einen frommen Gralsritter. Theorie und Praxis, Lehre und Bei-

ſpiel gehen bei Wagner bekanntlich nach Bedarf neben- oder auseinander. Die Mehrzahl ſeiner in Bayreuth verſammelten Anhänger hielt ſich lieber an das Beiſpiel als an die Lehre, und der „Vegetariſche Mittagstiſch“ endete ebenſo traurig, wie am 28. Juli die feierliche Verſammlung der „Bayreuther Patrone“ zur Begründung einer Stiftung, „aus welcher Stipendien für unbemittelte, würdige Beſucher der Feſtſpiele gezahlt werden ſollen“. Dieſen Gedanken hatte Richard Wagner ſelbſt angeregt und den Statuten-Entwurf der neuen Stiftung genehmigt, welche „verſtändiger und ſinnvoller erreichen ſoll, was jetzt lächerlich unbehilfliche Reiſeſtipendien für gekrönte Preiskomponiſten u. dgl. gegen die Verpflichtung, in Rom oder Paris höhere Studien zu vollenden, gedankenlos bewirken wollen“. Nach dieſer „edelen“ Initiative ſchien es ſelbſtverſtändlich, daß der „edele“ Meiſter — Schreibart der „Bayreuther Blätter“ — ſich mit einer bedeutenden Summe an die Spitze der neuen Stipendien-Gründer ſtellen werde. Da er jedoch immer nur „durch Mitleid wiſſend“, aber niemals aus Mitleid ſpendend auftritt, ſo fanden die Bayreuther Patrone, welche ſchon hinreichende Opfer für die heilige Sache gebracht, daß am beſten das Beiſpiel des Meiſters nachzuahmen ſei. Mit einem rieſigen Mitleid für die Unglücklichen, die armuthshalber von dem Bayreuther Heil ausgeſchloſſen bleiben, und mit feſtzugeknöpften Hoſentaſchen gingen die Patrone auseinander.

Die Tendenz der Wagner'ſchen Schule, ihren Meiſter nur nebenbei als den größten Dichter und Komponiſten, hauptſächlich aber als einen die Menſchheit erleuchtenden und erlöſenden Propheten hinzuſtellen, hat in den letzten Jahren ihren Höhepunkt erreicht. Zwei Aufſätze von Richard Wagner: „Zur Religion und Kunſt“ und „Erkenne dich ſelbſt“, haben einen Taumel von Bewunderung im Wagner'ſchen Lager entfeſſelt und werden in den „Bayreuther Blättern“ fort-

während als Dogma aufgestellt, interpretirt, gepredigt. Wir wollen auf diese sattsam besprochenen und wohl auch abgethanen Pamphlete, die in schwülstig orakelndem Styl für Thierschutz und für Judenverfolgung agitirten, hier nicht weiter eingehen. Wahre Freunde hätten Wagner von dieser Publikation dringend abrathen müssen — aber ein Gott hat eben keinen Freund, sondern nur Anbeter. Erwähnen müssen wir hier zwei Bücher, die, in ihrer Tendenz mit Wagner's religiösen und politischen Reform-Ideen harmonirend, zu seinen neuesten Passionen gehören. Das eine dieser sonst wenig bekannten Werke heißt „Thalysia oder das Heil der Menschheit“ von A. Gleïzès und predigt die „blutlose Diät, als die nothwendigste Bedingung der Gesundheit und Schönheit des Geistes und Körpers“; das andere, „Ueber die Ungleichheit der Racen“, vom Grafen Gobineau, ist eine Weiterführung des Schopenhauer'schen Pessimismus und constatirt nach einer Revue aller Racen schließlich „den schnellen Verfall und die Erstarrung der westlichen Welt“. Kaum hat Wagner diese beiden Bücher in Protektion genommen, so schwört auch schon jeder Wagnerianer auf Gleïzès und Gobineau, und feiern die „Bayreuther Blätter“ die Präkonisirung dieser beiden Nebenheiligen durch Richard Wagner als eine große, erlösende That des Meisters. „Mit dem reinen Herzen und dem klaren Blicke des Genies“ — schreiben die „Bayreuther Blätter“ — „hat Richard Wagner diese Theorie (von Gleïzès) erfaßt, und mit dem unerschrockenen Muthe und Bewußtsein eines Reformators, als welchen wir ihn auf dem Gebiete der Kunst kennen gelernt, spricht er auch hier das große Losungswort für die Reformation der menschlichen Gesellschaft und des Erdenlebens aus (!).“ In einem langen, schwülstigen Aufsatze: „Luther und die Bauern“ (im letzten April-Heft), wird „das Werk von Bayreuth“ fast der That Luther's an die Seite gesetzt. „Wer es nur völlig ernst nähme,“ heißt es dort, „mit den besten und tiefsten

Empfindungen, welche ein Werk Wagner's in edelſter Vorführung in ihm erweckte, dem könnte es unmittelbar hierdurch unmöglich werden, fernerhin an den nur ſcheinbar gleichgiltigen, im tiefſten Grunde aber mörderiſchen Alltäglichkeiten des Lebens theilzunehmen und alſo der großen Lüge der heutigen Civiliſation ſich mitſchuldig zu machen." In immer ſalbungsvollerem Predigertone werden dieſe Albernheiten vorgebracht, je näher die Aufführung des „Parſifal" rückt. Mit einem Citat aus dem „Parſifal" ſoll ſogar der Krieg für immer unmöglich gemacht werden, indem ein Aufſatz: „Zur Philoſophie des Militarismus" mit der „chriſtlichen Mahnung" des Gurnemanz geſchmückt wird: „Schnell ab die Waffen! Kränke nicht den Herrn, der heute, bar jeder Wehr, ſein heiliges Blut der ſündigen Welt zur Sühne bot." Auch das ſoll etwas Neues und Großes ſein, daß Wagner den Krieg für ein Unglück erklärt!

Der Leſer wird an dieſen wenigen Beiſpielen wahrgenommen haben, wie ſich neueſtens ein frömmelnder, chriſtlich-religiöſer Ton in den Wagner'ſchen Blättern ankündigt und fortwährend ſteigert. Der alternde Wagner hat mit dem „Seufzer, den wir am Kreuze auf Golgatha einſt vernahmen und der nun aus unſerer eigenen Seele hervordringt", das Stichwort gegeben, und ſofort ſehen wir die Jungen nachbeten, mitbeten. „Unſere Blätter," heißt es in Wolzogen's Neujahrsartikel, „ſollen auch das äußere Zeichen der Vereinigung bleiben, welche in dieſem Ausdruck das Bekenntniß einer religiöſen Ueberzeugung gefunden hat." Chriſtlich und Chriſtenthum wird nun das zweite Wort; das öffentliche Großthun und Toilettemachen mit chriſtlicher Geſinnung ſtreift ans Widerwärtige.*

* In einem auf „Parſifal" anſpielenden Leitartikel der „Bayreuther Blätter" heißt es unter Anderm: „Die Siegesfahne iſt das glaubensſtarke Bewußtſein von der wahrhaft religiöſen Deutung

Und die Musik? hören wir den Leser ungeduldig fragen. Spielt sie denn gar keine Rolle mehr in einer Zeitschrift Wagner's? Jedenfalls eine sehr untergeordnete. Vollends seit Wagner das ironisch-hochmüthige Wort gesprochen: „Ich bin kein Musiker“, und zugleich versichert hat, er sähe unser gesammtes Musikwesen lieber heute als morgen vom Erdboden verschwinden — seitdem dürfte es für Wagnerianer vollends unschicklich erscheinen, viel Aufhebens von der Musik zu machen. Es hat auch schon in demselben Hefte der „Bayreuther Blätter“, das jenen neuesten „Offenen Brief“ Richard Wagner's an Herrn Schön in Worms bringt, sich ein kriechender Mitarbeiter gefunden, der darüber jubelt, daß Wagner es „zum Heile der Kunst“ endlich ausgesprochen, er sei kein Musiker!* Die spärlichen musikalischen Aufsätze sind übrigens nicht uninteressant. Herr H. Porges kaut noch immer weiter an seinen wiederkäuenden Artikeln über die Proben zum „Nibelungen-Ring“ im Jahre 1876. Er erzählt uns bei jedem einzelnen Takte,

des Welträthsels. Diese Fahne müssen wir uns selbst gewinnen, wie Parsifal den Speer. Ein Räthselspruch in Leiden offenbart: Das Ende ist die That. Wer an die That glaubt, der gönne uns das Wort.“ Und wer das versteht, setzen wir hinzu, dem gönnen wir das Glück.

* Eine hübsche Stelle in M. Hauptmann's Briefen an Spohr lautet: „Wenn Gluck sagt, daß er, wenn er eine Oper komponire, vor Allem zu vergessen suche, daß er Musiker sei, so ist er eben in solchem, wo es ihm gelungen ist, das zu vergessen, vereinzelt stehen geblieben. Etwas Aehnliches wie Gluck hat auch Wagner zur Intention. Auch einen ähnlichen Hochmuth dabei. Es giebt nichts Hochmüthigeres als das Vorwort an seine Freunde vor dem Abdruck seiner drei Operntexte. Eine kleine Bedenklichkeit könnte immer dabei sein, daß die, welche keine recht selbstständige oder, wie sie es nennen, „absolute Musik“ machen wollten, auch nie gezeigt haben, daß sie eine solche machen konnten. Rafael hat wohl nie vergessen wollen, daß er Maler war. Wie kann man auch vergessen, was man ist!“

welche Bemerkungen Wagner damals dem Orchester gemacht hat, meist ganz selbstverständliche Dinge. Z. B.: „Mit Nachdruck forderte der Meister, daß die aufsteigende Baßfigur (Notenbeispiel) mit der größten Deutlichkeit vernehmbar werde." Bei einem andern Thema (Notenbeispiel) rief er: „Mit mehr Bewußtsein zu spielen!" Und so wird jedes Wort der Nachwelt ehrerbietig überliefert. Ein anderer Aufsatz: „Kunst und Wissenschaft", in welchem über die stiefmütterliche Behandlung der Musik von Seite der Aesthetiker geklagt wird, bietet uns ein ergötzliches Beispiel von der Unwissenheit der Redakteure der „Bayreuther Blätter". Die Redaktion macht nämlich zu jener Klage die spöttische Bemerkung: „Der klassische Aesthetiker der Neuzeit, Vischer, wußte bekanntlich so wenig mit der Musik anzufangen, daß er als verlegene Stiefmutter mit Herrn Hanslick sich zu verbinden genöthigt sah, damit diese moderne Autorität auf dem musikwissenschaftlichen Gebiete die Kapitel über die Musik ihm an seinerstatt ausarbeite, wonach alsdann allerdings ein prächtiger Homunkulus aus der Wiener Retorte zwischen die gelehrten Paragraphen des großen Faustkenners hineinschlüpfte." Die Herren von Bayreuth beweisen damit nur daß sie den sechsten Band von Vischer's Aesthetik (erschienen 1857) gar nie gesehen haben, in dessen Vorwort ausdrücklich gesagt ist, daß Professor Karl Köstlin in Tübingen den musikalischen Theil im Einverständnisse mit Vischer geschrieben hat. Also seit siebenundzwanzig Jahren weiß Jedermann, der sich um Aesthetik kümmert, von wem der musikalische Theil des großen Vischer'schen Werkes herrührt; nur das Hauptorgan der Wagnerianer weiß es noch heute nicht. Der „Meister" hat nun einmal mich als den Mitarbeiter Vischer's bezeichnet, und das genügt seinen Organen, um jenes monumentale Werk in alle Ewigkeit zu verlästern.

Das Ergötzlichste zum Schlusse. Herr Joseph Rubinstein, derselbe, der sich durch seine Herabwürdigung Robert

Schumann's einen Namen gemacht hat, veröffentlicht in den „Bayreuther Blättern“ einen Aufsatz über „Symphonie und Drama“, dessen Resultat also lautet: „Muß man im Hinblicke auf die nachbeethoven'schen Versuche in der absoluten Symphoniegattung den letzten eigentlichen Symphoniker als mit Beethoven zu Grabe getragen ansehen, so wird man zugeben müssen, daß alle wesentlich musikalischen Eigenschaften dieser Gattung im Musikdrama gleichsam ihre Auferstehung feiern, und dies zwar in einem so eigentlichen Sinne, daß dieselben hier erst in ganz fleckenloser, gleichsam verklärter Gestalt erscheinen.“ Also Schubert's, Mendelssohn's, Schumann's, Brahms' Symphonien: alles überflüssige Werke des Verfalls; nach Beethoven kommt als Symphoniker nur Richard Wagner. Die Orchesterbegleitung in „Tristan“ und den „Nibelungen“ ersetzt uns vollkommen und in verklärter Gestalt die Symphonie, die mit Beethoven begraben worden ist.

Es hieße den „Bayreuther Blättern“ zu viel Ehre oder zu viel Unglimpf erweisen, wollte man sie allein für die literarische Klinik des Wagner-Paroxysmus halten. In zahlreichen, mitunter recht merkwürdigen Büchern und Broschüren tritt akut zu Tage, was dort chronisch herrscht. Der unbefangene Leser möge nun die einzelnen Posten selber summiren und urtheilen, ob die gegenwärtige Wagner-Vergötterung nach Form und Inhalt zu den epidemischen Geisteskrankheiten gezählt werden darf oder nicht.

Nach Wagner's Tod.

I.

Zum 13. Februar 1883.

Die Kunde von Richard Wagner's plötzlichem Tode hat unsere musikalischen Kreise schmerzlich überrascht und erschüttert. Stand es auch kaum in menschlicher Voraussicht, daß der Siebzigjährige die stolze Reihe seiner Werke noch weiter vermehren, seinen Ruhm noch höher steigern werde — das Verschwinden einer so außerordentlichen Persönlichkeit ist und bleibt ein Verlust. Sobald dieser Mann sich nur zeigte, gab es Anregung, Aufregung, lebhafteste Discussion, die vom Centrum der Kunst aus immer weitere Wellenkreise zog nach allen Richtungen der Kultur. Wo immer die Wünschelruthe seines Thuns oder Wollens aufschlug, da sprudelte irgend ein verborgenes Problem auf. Und wenn es ein Kennzeichen bahnbrechender Künstler ist, daß sie über den unmittelbar ästhetischen Eindruck hinaus Principienfragen hervorrufen, so steht Wagner unter den bewegenden Mächten der modernen Kunst obenan. Durch volle vierzig Jahre hielt er die Welt in Athem, und wenn schließlich dieser Athem geradezu krankhaft, fieberisch flog, die nächste Zeit wird ihn wieder zu gelassenerem Tempo besänftigen. Aus einer an Stagnation grenzenden bequemen

Ruhe hat Wagner die Oper und alle daran hängenden theoretiſchen und praktiſchen Fragen aufgerüttelt — wir können nur wünſchen, daß die jetzt naturgemäß eintretende Beſchwichtigung nicht abermals zur Stagnation führe.

Ein Mann, dem ſo weitgreifende Wirkung und beiſpielloſer Erfolg vergönnt war, hinterläßt, wenn er nicht aus geiſtigem Scheintod, ſondern in voller Thatkraft plötzlich abberufen wird, eine von Freunden und Gegnern tief empfundene Lücke. Gegner im Sinne einer abſolut feindſeligen Einſeitigkeit hatte Wagner eigentlich gar nicht; kein Muſiker iſt uns noch begegnet, ſo unfähig oder ſo leidenſchaftlich, die glänzende Begabung und erſtaunliche Kunſt Wagner's zu verkennen, ſeinen enormen Einfluß zu unterſchätzen, ſich dem Großen und Genialen ſeiner Werke ſelbſt bei eingeſtandener Antipathie zu verſchließen. Wagner iſt bekämpft worden, aber niemals geleugnet. Wer mit uns dafür hält, es habe Wagner mit der theoretiſch erklügelten und eigenſinnig durchgeführten Methode ſeines letzten Styls die Oper auf einen lebensgefährlichen Abweg gedrängt, dem fehlt doch nimmermehr die bewundernde Einſicht, daß Wagner dieſen ſchwindelnden Pfad ſich aus eigenſter Kraft allein gebahnt, daß er eine neue Gattung, eine neue Kunſt geſchaffen hat. Vor der Kühnheit und Conſequenz dieſer neuen Kunſt ziehen wir den Hut, ohne ihr Heerfolge zu leiſten und ohne der „alten" Kunſt Mozart's, Beethoven's, Weber's einen Augenblick untreu zu werden. Den Verſuch, Wagner's kunſtgeſchichtliche Bedeutung im Großen und Ganzen zu würdigen, muß einem ſpäteren Zeitpunkt vorbehalten bleiben. Heute möchten wir nur den ſo oft mißdeuteten Sinn der „Gegnerſchaft" richtigſtellen und ausſprechen, daß eine ſogenannte „faktiöſe Oppoſition", eine von vornherein zum Angriff gerüſtete und gereizte Parteinahme nicht gegen Wagner beſteht, ſondern nur gegen die Wagnerianer. Uebrigens dürfte auch unter dieſen eine mildere, maßvollere Stimmung ſich geltend

machen, nicht heute schon, aber in naher Zeit. Was tröstend wie eine weiche Hand sich auf ihre Trauer legen muß, ist der Gedanke an den beneidenswerthen, schönen Tod, der dem Meister beschieden war. Nur halb wahr ist das Wort des griechischen Dichters, daß die Götter ihre Lieblinge jung abberufen. Glücklicher preisen wir den Sterblichen, der wie Wagner zu hohen Jahren und hohen Ehren aufgestiegen ist, um dann ohne Siechthum heiter und ahnungslos aus dem Leben zu scheiden. Ja, als ein Glücklicher ist Wagner gestorben. Es war ihm noch vor wenig Monden beschieden, sein letztes großes Werk in Bayreuth lebendig zu machen, sich tagtäglich an der eigenen Rüstigkeit zu erfreuen und im vollen Sonnenschein eines Erfolges zu schwelgen, wie er keinem Künstler irgend einer Zeit oder Nation je zuvor geleuchtet hat. Wie wir ihn dort zuletzt gesehen, auf dem Söller seines „Festspielhauses" — das bald nur ein historisches Monument sein wird — siegesfroh in seiner Alles bändigenden Willenskraft, so hegen wir Richard Wagner gerne in der Erinnerung. Und will man uns an seine irdischen Schwächen und Leidenschaften mahnen, so finden wir ihre Spur nicht mehr in unserem Gedächtnisse, denn der Tod, sagen wir mit Grillparzer, „ist wie ein Blitzstrahl, der verklärt was er verzehrt". —

II.

Wagner-Biographieen.

An angeblichen Wagner-Biographieen haben wir keinen Mangel. Die umfangreichſte iſt das, ſchon zu Wagner's Lebzeiten erſchienene zweibändige Buch von Glaſenapp „Richard Wagner und ſeine Werke". Auf jeder Seite verräth dieſe Biographie, von L. Ehlert geradezu als „eine Satyre" auf Wagner bezeichnet — daß ihr Verfaſſer keine Ahnung hat von der Aufgabe eines Hiſtorikers. Schlagen wir z. B. das Kapitel über „Triſtan und Iſolde" auf. Da erzählt uns (II. S. 152) Herr Glaſenapp von Schnorr's ebenſo vortrefflicher wie anſtrengender Darſtellung des „Triſtan" in München und konſtatirt, daß „nach der vierten Aufführung Wagner ſich zu der beſtimmten Erklärung gedrängt fühlte, dieſelbe ſolle die letzte ſein, er würde keine weitere mehr zugeben." Offenbar that dies Wagner aus lobenswerther Schonung und Beſorgniß für Schnorr, der bekanntlich bald nach dieſen Aufführungen geſtorben iſt. Glaſenapp beſtreitet jedoch dieſes menſchliche Motiv Wagner's und behauptet, es ſei bei Schnorr keine Ueberanſtrengung, ſondern nach jedem neuen Erfolg ſofort die heiterſte und kräftigſte

Stimmung eingetreten. „Wohl aber," so schließt er, „war Schnorr's Darstellung des Tristan in Wahrheit eine That zu nennen, derjenigen eines kühnen Eroberers oder Entdeckers ebenbürtig; sie war geschehen, und ihre häufige Wiederholung hatte füglich keinen künstlerischen Sinn". Da nun ohne Frage der Schöpfer eines Werkes wie „Tristan und Isolde" sicherlich in noch höherem Grade Entdecker und Eroberer ist, als sein erster Tenorist, so dürfte folgerichtig eine häufigere Wiederholung irgend einer Wagnerschen Oper auch keinen künstlerischen Sinn haben.

Aus Biographieen dieses Schlages können wir zwar sattsam den Charakter und Geisteszustand des Biographen kennen lernen, keineswegs aber die Entwicklung und Bedeutung Wagner's. Wie schade! Eine von historischem Geist getragene, sorgfältig verfaßte Biographie Wagner's gehörte gewiß zu den lohnendsten Arbeiten, zu den dankenswertheſten Bereicherungen der Literatur. Kein zweiter moderner Componist bietet dem Biographen so merkwürdige künstlerische und psychologische Probleme, so wechselnde Schicksale und auffallende Widersprüche, so weitgreifende Ideen und Bestrebungen, endlich ein so stetiges und zugleich überraschendes Aufsteigen aus härtesten Lebensprüfungen zu den höchsten Erfolgen, deren je ein Tondichter sich rühmen konnte. Vollständigkeit und Zuverlässigkeit des Thatsächlichen wäre das erste Erforderniß einer solchen Biographie, von welcher wir nicht einmal vollkommene Unparteilichkeit fordern würden. Der Verfasser dürfte ohne weiters „Wagnerianer" sein in dem Sinne, wie Otto Jahn Mozartianer, Thayer Beethovenianer, Max v. Weber Weberianer ist. Dem Biographen ziemt bewundernde Vorliebe für seinen Helden, nur darf sie nicht in moralische Blindheit, in sinnlosen Götzendienst übergehen. Wie Otto Jahn die menschlichen und künstlerischen Schwächen Mozart's, Thayer jene Beethoven's, Max v. Weber endlich die seines eigenen

Vaters, Karl Maria Weber, unbedenklich berührt, so müßte auch der Wagner-Biograph, welcher auf den Namen eines Historikers Anspruch macht, darauf verzichten, uns Richard Wagner als das Ideal eines vollkommenen fehlerfreien Menschen auszumalen, wie dies Glasenapp, Nohl und die übrigen thun. Mit solcher Verhimmelung von Anfang bis zu Ende — wem wird damit genützt, wer dadurch überzeugt? Eine rechte Wagner-Biographie müßte alle Musikfreunde fesseln, die sich für Wagner's Persönlichkeit und Kunst lebhaft, doch ohne Exaltation interessiren — aus diesen Reihen könnte ein solches mit überlegenem Geist geschriebenes Buch sogar eine und die andere schwankende Seele vollends für das „Heil" gewinnen. Nebenbei dürfte auch der Autor die deutsche Sprache (auf deren richtige Handhabung die Wagnerianer bekanntlich ein Privilegium sich anmaßen) nicht mißhandeln, wie Herr Glasenapp, der zum Beispiel auf Seite 81 des ersten Bandes erzählt, Wagner habe in London „von den Beschwerden der ihn äußerst angegriffenen Fahrt ausruhen müssen". *

Nohl's Wagner-Biographie ist noch seichter und einseitiger. Sein bombastisch monotoner Styl (dem späteren Wagner nachgebildet) gleicht einem Schaukelpferd, das in ununterbrochen majestätischem Hochtrab doch nicht von der Stelle kommt. Herr Nohl hat bekanntlich nicht bloß R. Wagner, sondern auch die meisten unserer musikalischen Klassiker bereits zu „Lebensbildern" umgetödtet und glänzt darin durch die

* Besonders charakteristisch ist der Ton, in welchem Glasenapp Wagner's zweite Verehelichung bespricht: „Den 25. August 1870 fand in Luzern die Trauung Richard Wagner's mit der geschiedenen Frau Cosima v. Bülow statt. Es giebt kein Bündniß, welches jedem Deutschen heiliger zu sein Ursache hätte". Frau Cosima's Wendung von ihrem ersten Gatten Hans v. Bülow zu Richard Wagner nennt Glasenapp „die heiligste That der Treue". (II., p. 284.)

Eigenthümlichkeit, daß er überall, ob er nun Gluck, Beethoven oder Weber behandle, gleich auf R. Wagner zu sprechen kommt. Wie auf den Schwarzwälder Pendeluhren nach jeder halben Stunde ein hölzerner Vogel heraushüpft und Kukuk! Kukuk! ruft, so springt Herr Nohl nach jedem Druckbogen mit dem Ruf: „Wagner! Wagner!" empor, um dann wieder in seinen „Gegenstand" unterzutauchen. Wenn er z. B. in seiner Beethoven-Festschrift (1870) die „Eroica" beleuchtet, so ist ihm dabei die Hauptsache die Verherrlichung des Kaisermarsches von R. Wagner, welcher „allein in dem Trauermarsch der Eroica ein würdiges Gegenstück findet und überhaupt der musikalische Ausdruck der Stimmung und Verfassung unserer Zeit und Nation nach der ethisch-geschichtlichen Seite hin ist!" In seiner Wagner-Biographie sagt Nohl: „Wagner's Parsifal ist im hervorragenden Sinne unser National-Drama, es soll einem weltgeschichtlichen Volke den Zeitpunkt ins Bewußtsein rufen, in welchem es in der Weltgeschichte steht, und damit die Aufgabe klar machen, welche es in derselben zu lösen hat". (Sonst nichts.) „Parsifal", fährt er fort, „heißt der Stoß, der das Herz des Drachen der modernen Theater traf, und der Siegfried, der ihn stieß, gewann mit seiner Kunst die schlummernde Braut, das neu erwachte Herz der Nation und der Menschheit!" u. s. w. Es ist hohe Zeit, daß an die Stelle solcher lächerlicher Phrasen eine ruhige Forschung und Darstellung trete.

Was an dem Ton dieser neuesten Wagner-Hymnen am unangenehmsten berührt, das ist neben dem pietistischen Berühmen von Wagner's „tiefreligiösem Bedürfniß und innigstem Christusglauben" (siehe Wolzogen's Wiener Vortrag) das Hervorheben der unermeßlichen nationalen Bedeutung Wagner's. Das deutsche Volk, die deutsche Nation, die deutsche Cultur — ist überall das zweite Wort dieser Herren. Nohl zufolge (den wir nur als den Re-

präsentanten einer ganzen Schriftstellerklasse hier herausgreifen) hat Wagner mit seinem Siegfried „eine neue Seelengrundlage für seine Nation" geschaffen. „Die Begeisterung von 1870," fährt er fort, „entstammte der gleichen Quelle, und sie hat uns das Reich gebracht, wie die von 1876 die Kunst". Was soll der Nation „die wacklige Mendelssohn-Schumann'sche Handwerksmache" — erst „Wagner schrieb Weltgeschichte in Kunstthaten!" Diese und ähnliche Phrasen, in der Wagner-Literatur zu Hunderten aufgehäuft, charakterisiren durchweg die herrschende Tendenz, Wagner als deutschen Patrioten allen großen Tondichtern Deutschlands entgegenzustellen, ja seine nationale Bedeutung noch über seine künstlerische zu erheben. Waren etwa Beethoven, Weber, Marschner, Spohr, Mendelssohn, Schumann nicht auch Deutsch gesinnt, nicht ebenso gute Patrioten? Sogar sein „vielberufener Angriff auf das Judenthum" wird Wagner als eine deutsche Großthat hoch angerechnet. „Wagner — schreibt Herr Adalbert Horawitz — wollte als guter Patriot die jüdischen Charakterfehler nicht in das Wesen seines Volkes eindringen lassen und stigmatisirte sie öffentlich. Das war eine nationale That!"* Den deutschen Charakter von Wagner's Kunst haben wir jederzeit erkannt und geehrt. Aber die tendenziöse Uebertreibung gerade dieses Moments drängt seine Biographen tief ins Lächerliche und Aergerliche. Nach unserem Gefühle ist es eine Beleidigung der deutschen Nation, wenn man ihr unausgesetzt zuruft, sie besitze eine nationale Kunst und ein patriotisches Bewußtsein erst durch Richard Wagner und habe überhaupt alles Große und Werthvolle in ihrer gesammten Cultur eigentlich Richard Wagner zu verdanken.

Diese deutsch-patriotische Tendenz läßt unsere Wagnerisch gesinnten Musikschriftsteller mitunter auch recht ungleiches Maß

* Richard Wagner und die nationale Idee. Von Adalbert Horawitz. Wien 1874.

und Gewicht handhaben. Eine bestimmte Handlungsweise, welche sie z. B. an Meyerbeer tadelnswerth und verächtlich nennen, finden sie bei Wagner ganz in der Ordnung, was sie auch wirklich war: das Streben, von Paris aus Carrière zu machen. Schon Gluck hatte sich nach Paris gewendet, als er in seiner deutschen Heimath nicht den gewünschten Boden fand für seine Kunst. Zur Zeit von Meyerbeer's Anfängen lagen die Theater-Verhältnisse in Deutschland allerdings schon günstiger, aber noch immer nicht günstig. Einem jungen deutschen Komponisten war es da nicht leicht gemacht, seine Erstlingsopern anzubringen; und hatte er sie an einem unserer zahlreichen Hof- oder Stadttheater glücklich durchgesetzt und damit sogar reussirt, so entschied dieser Lokal-Erfolg noch lange nicht für die übrigen deutschen Bühnen, die erst wieder einzeln erobert werden mußten. Wie anders in Paris, wo alle Telegraphendrähte des Erfolges zusammenlaufen! Von Paris aus war Deutschland musikalisch zu erobern, und dieses Ziel durfte auch einem guten Deutschen verlockend erscheinen. Schon von Königsberg aus hatte Wagner den Entwurf zu einer fünfaktigen Oper „die hohe Braut" nach Paris an E. Scribe geschickt, damit dieser das Libretto für ihn ausarbeite. Scribe ließ das Ansuchen unbeachtet. Wagner mußte sich wohl selber zutrauen, dieses Kunststück zu treffen, aber ein Textbuch von Scribe, dem berühmten Librettisten Meyerbeer's, schien ihm das sicherste Mittel zu einem großen Erfolg. Wie Meyerbeer, so hatte auch Wagner mit seinen Erstlingswerken in Deutschland kein Glück gehabt; so wie Meyerbeer verzweifelt er sofort an einer Carrière in Deutschland, und geht nach Paris, fest überzeugt, ein Erfolg an der „Académie royale" werde ihm auch die heimathlichen Bühnen erschließen. Wie Meyerbeer seinen „Robert", so hatte Wagner seinen „Rienzi" und seinen „Fliegenden Holländer" für die französische Große Oper bestimmt und außerdem seine Oper „Das

Liebesverbot" für das Renaissance-Theater ins Französische übersetzen lassen. Warum an dem Einen verdammen, was man an dem Andern lobenswerth oder doch natürlich findet? Meyerbeer hat von Paris aus ganz Deutschland erobert, Wagner wollte dasselbe; der Unterschied ist nur, daß es jenem gelang, diesem nicht. An drei volle Jahre hat Wagner in Paris verlebt (1839 bis 1842), unter den erdenklichsten Mühen, Sorgen, Entbehrungen. Er war nicht der Mann, so schnell nachzugeben, zu resigniren. Erst als die Aufführung seines „Rienzi" ihn nach Dresden rief, kehrte er Paris den Rücken. Wie sich Wagner's Laufbahn gestaltet hätte, wären sein „Rienzi", sein „Holländer" in Paris gegeben worden, mit demselben Erfolge gegeben worden wie Meyerbeer's „Robert" — das kann Niemand wissen. Aber nicht genug. Als nach jenem demüthigendsten Pariser Aufenthalte Wagner die Herzen der Deutschen bereits mit dem „Tannhäuser", „Holländer" und „Lohengrin" gewonnen hatte, eine Nöthigung also gar nicht mehr vorlag, sie von Paris aus zu erobern, sehen wir ihn (1861) abermals nach Paris wandern und die unglaublichsten Anstrengungen machen, um den Franzosen seinen „Tannhäuser" vorzuführen. Er scheut nicht die enorme Arbeit der Uebersetzung und Umarbeitung dieses durchaus deutschen Werkes für die französische Oper, nicht die mühevolle Unterweisung der fremden Sänger und Musiker — kurz, er setzt abermals eines seiner besten Jahre an einen Erfolg in Paris. Erst als diese Hoffnung abermals scheitert und „Tannhäuser" in Folge einer brutalen Opposition durchfällt, verzichtet Wagner endgiltig auf seine Versuche, die Franzosen für seine Musik zu gewinnen. Wagner hat, wie gesagt, mit seinen Pariser Bestrebungen gehandelt, wie vor ihm seine berühmten Landsleute Gluck und Meyerbeer, nur mit verschiedenem Erfolge. Dies hätte der Wagner-Biograph objectiv und ohne die stereotypen patriotischen Hymnen darzustellen. Es ist in Wagner's Leben eines der

wichtigsten Blätter, das weder gepriesen, noch getadelt, sondern blos verstanden zu werden braucht.

Von dieser Pariser Epoche, überhaupt von Wagner's ersten dreißig Jahren wissen seine Biographen genau nur so viel, als in der bekannten „Autobiographischen Skizze" steht.* Ein werthvolles, auch stylistisch merkwürdiges Dokument. Gleich den anderen noch in Paris geschriebenen Aufsätzen Wagner's bewegt sich seine Selbstbiographie in einer frischen, lebhaften und natürlichen Sprache — in vollstem Gegensatze zu seinen späteren Schriften, deren athemversetzender Periodenbau, philosophischer Bombast und mystisch orakelnder Ton so abschreckend wirken. Wagner's Erzählung, diese vornehmste, aber keineswegs ausreichende Quelle, aus eigener Forschung zu vervollständigen und im Einzelnen zu prüfen, das sollte die Aufgabe seiner Biographen sein. Was kürzlich Fr. Pecht, leicht idealisirend, in der A. A. Z. und Heinrich Laube mit herber Wahrhaftigkeit in der „Neuen Freien Presse" über den jungen Wagner und seine Pariser Zeit veröffentlicht haben, ist werthvoller für dessen Charakteristik, als alle die angeblichen „Biographieen" Wagner's zusammengenommen. Daß letztere lediglich Parteischriften sind, Monumente des Götzendienstes, aus denen ein ernsthafter Leser nichts lernen kann, dürfte jetzt mit jedem Tage klarer erkannt werden.

Nicht bloß über manche der wichtigsten Erlebnisse und psychologischen Wandlungen Wagner's sind wir noch im Unklaren, z. B. über seine Wendung von heidnischer Weltanschauung zur christlich gläubigen und mystischen in seinen letzten Jahren, — auch die Entstehungsgeschichte der einzelnen Tondichtungen Wagner's bedarf noch mancher Aufhellung. So steckt z. B. in der chronologischen Stellung der „Meistersinger" ein Stück

* Eine Ausnahme macht die Broschüre von W. Tappert „Richard Wagner, sein Leben und seine Werke" (Elberfeld 1883), welche wenigstens einige interessante neue Daten bringt.

frische des „Tannhäuser“ und „Holländer“ erinnern. Gewiß ist, daß weder in „Tristan“, noch viel weniger in den „Nibelungen“ sich Melodien von so selbstständiger musikalischer Schönheit und Abrundung finden — mag man dies nun damit erklären, daß Wagner später nicht gekonnt, oder aber, daß er nicht gewollt hat. Und doch sind die „Meistersinger“ mehrere Jahre *später* als „Tristan“ und das „Rheingold“ komponirt! Aus dem Charakter der Dichtung wie der Musik möchte Jedermann das Gegentheil vermuthen. Nun wissen wir zwar, daß Wagner die erste Idee zu den „Meistersingern“ schon in den vierziger Jahren, unmittelbar nach dem „Tannhäuser“ gefaßt hat, in der Absicht, den ritterlichen Minnesängern auf der Wartburg ein heiteres Gegenstück in den handwerksmäßig dichtenden und singenden Meistersingern von Nürnberg zu geben. Obgleich die Ausarbeitung der „Meistersinger“ sich bis in den Anfang der sechziger Jahre verzögerte, so glaube ich doch, daß die ersten Keime jener jugendfrischen *Melodien* schon in der

retten, spricht nur für meine Vermuthung von dem weiter zurückreichenden Ursprung dieser Melodien. Nach dem „Rheingold" können wir sie uns kaum entstanden denken. Wir sehen Wagner nach seinem „Lohengrin" als Musiker die erstaunlichsten Fortschritte machen; aber nicht im selben Maße wie seine Kunst wächst seine melodische Erfindungskraft. Mit „Tristan" vollzieht sich obendrein die merkwürdige Wandlung in Wagner's Ansichten über den richtigen Styl der Oper, über das Rangverhältniß zwischen Musik und Dichtung, Gesang und Deklamation. Die einzelnen Phasen dieser Wandlung zu beleuchten, zu untersuchen, wie allmählig die ästhetische Revolution in Wagner sich entwickelte, das wird zu den interessanten Aufgaben eines ernsthaften Wagner-Biographen gehören, das heißt eines Biographen, der sich die Erklärung und nicht die Anbetung Wagner's zum Ziele setzt. Bis dahin darf wohl jeder bescheidene Beitrag willkommen heißen, welcher die Wandlung des musikalischen Styles und die Phasen dieses psychologischen Prozesses in Wagner erklären hilft.

In dieser Hinsicht möchte ich auf zwei wenig beachtete merkwürdige Aussprüche Wagner's aus früherer Zeit hinweisen. Der eine Ausspruch, den meines Wissens noch kein Biograph bemerkt hat, steht in Richard Wagner's „Autobiographischer Skizze", in der von Laube redigirten „Zeitung für die elegante Welt" vom Jahre 1843, Nummer 5. Wagner erzählt darin von seiner Erstlingsoper „die Feen" und meint, in den Ensembles sei Vieles gelungen gewesen, und habe besonders das Finale des zweiten Aktes große Wirkung versprochen. „In den einzelnen Gesangstücken", fährt Wagner in dieser Selbstkritik fort, „fehlte die selbstständige freie Melodie, in welcher der Sänger einzig wirken kann, während er durch kleinliche detaillirte Deklamation von dem Komponisten aller Wirksamkeit beraubt wird. Uebelstand der meisten Deutschen, welche

Opern schreiben." Die Stelle ist höchst bezeichnend, noch bezeichnender jedoch, daß Wagner sie in seinen „Gesammelten Schriften" (1871) gestrichen hat, was, wie ich glaube, auch noch Niemandem aufgefallen ist. Hier fehlt (Band I., S. 13) in dem Abdrucke der „Autobiographischen Skizze" jener oben von uns hervorgehobene Satz. Merkwürdigerweise hatte somit Wagner 1843, also zu einer Zeit, da er bereits den „Fliegenden Holländer" und den größten Theil des „Tannhäuser" komponirt hatte, die Ueberzeugung, daß es ein Uebelstand sei, anstatt selbstständig freier Melodie, in welcher der Sänger einzig wirken kann, kleinliche detaillirte Deklamation im Gesange herrschen zu lassen. Zugleich gesteht er, daß an diesem Fehler der meisten deutschen Opernkomponisten auch er selber leide. Offenbar hat er diesen mit seiner Individualität eng verwachsenen „Uebelstand" bald als incurabel erkannt, hingegen aber ganz andere, eigenthümliche Vorzüge seines Talentes oder seines Komplexes von Talenten entdeckt, welche jene ihm nur schwer erreichbaren melodischen Reize aufwiegen konnten und ihm obendrein werthvoller, wichtiger erschienen für dramatische Wirkung. So bildete denn Wagner den „Uebelstand" zum System um, machte aus einem eingestandenen Mangel ein ästhetisches Gebot. Wir sehen das System des Wagner'schen Musikdramas fast vor unseren Augen entstehen und sich ausbreiten zwischen diesen beiden Marksteinen: dem Lobe der „selbstständig freien Melodie" und dem späteren stillschweigenden Widerrufe desselben.

Noch eine zweite interessante Stelle in Wagner's Selbstbiographie wird eigenthümlich bedeutsam durch den Reflex, den ein späterer Ausruf Wagner's darauf wirft. Wagner erzählt von der Zeit, da er in Paris (1841) die Komposition des „Fliegenden Holländer" begann. Er nahm eine Sommerwohnung in Meudon und miethete nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Producirens ein Clavier.

„Nachdem es angekommen", erzählt Wagner, „lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; Alles ging mir im Fluge von statten und laut aufjauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei." Das selige Gefühl, das sich in diesem Ausrufe des echten Künstlers Luft macht, steht im denkbar schroffsten Gegensatze zu dem späteren, fast hochmüthig klingenden Ausrufe Wagner's gelegentlich des „Parsifal": „Ich bin kein Musiker".* Die Götzendiener von Bayreuth bewundern natürlich den letzteren Ausspruch; wir Anderen freuen uns mehr an dem ersteren, der uns Wagner von seiner menschlich und künstlerisch liebenswürdigen Seite zeigt. Jedenfalls bezeichnen diese beiden Selbstbekenntnisse Wagner's: die Freude, Musiker zu sein, und das Selbstgenügen, kein Musiker zu sein, zwei weit entlegene Endpunkte, innerhalb welcher eine phänomenale Entwicklung sich vollzogen und uns für lange zu denken gegeben hat.

* In Wagner's „Offenem Sendschreiben an Herrn Fr. Schön". Bayreuther Blätter 1882. Siebentes Stück.

III.

Das Monument.

Ein merkwürdiges künſtleriſches Ereigniß in Wien, das auch des Humors nicht entbehrt, trifft mit Wagner's Hinſcheiden zuſammen und ſteht damit in enger Verbindung. Daß nämlich die Idee eines Mozart-Denkmals mit einemmale wieder auftaucht, und nicht als bloßes Project auftaucht, ſondern thatkräftig angepackt und mit Begeiſterung gefördert wird, das verdanken wir — Richard Wagner, oder vielmehr den Wagnerianern. Darüber herrſcht nicht der mindeſte Zweifel. Als Richard Wagner kaum die Augen geſchloſſen hatte, begingen einige ſeiner Verehrer ſofort die Taktloſigkeit, zu Geldſammlungen für ein Wagner-Monument in Wien aufzufordern. Dieſem Anſinnen antwortete wie aus Einer Kehle der laute Ruf: Mozart! Die Wiener Bevölkerung befand ſich ungefähr in der Situation des Wagner'ſchen Parſifal, der, von den Schmeichelworten der Zauberin Kundry umſtrickt und beinahe gefangen, ſich ihr plötzlich mit dem Ausrufe: Amfortas!! entreißt. Parſifal hatte, Kundry's wollüſtigen Tönen lauſchend, auf Amfortas vergeſſen — beiläufig, wie die Wiener auf Mozart —, ſobald ihm aber das Ziel der

Verführung klar wird und die Erinnerung wiederkehrt, überläßt er Kundry ihrem Schicksale und eilt zu seiner Pflicht, eilt zu Amfortas zurück.

Wien, die Mozartstadt, mußte sich in ihrem patriotischen und künstlerischen Ehrgefühle angetastet fühlen durch die Aufforderung, Wagner ein Denkmal zu errichten, bevor Mozart eines besitzt. Und dann, wenn einmal diese Schuld an Mozart abgetragen ist, wird in Oesterreich jeder Mund die Namen Gluck und Haydn nennen und keinen andern. Wien ist gottlob reich genug an eigenen großen Tondichtern und leider auch reich genug an eigenen Ehrenschulden gegen dieselben, um nicht auswärts Stoff für seine Monumente suchen zu müssen, suchen zu dürfen. Wagner's Anspruch auf ein Denkmal, selbst auf mehrere, bestreitet Niemand.* Leipzig,

* Es sei mir hier zu erwähnen gestattet, daß ich der Erste in der günstigen Lage gewesen, für ein Denkmal R. Wagners in Wien am rechten Orte zu wirken. Als nämlich die künstlerische Ausschmückung des (1869 eröffneten) Neuen Opernhauses in Wien berathen wurde, war ich als Mitglied der kaiserlichen Kommission unter Anderem damit beauftragt, den Vorschlag für die im Foyer aufzustellenden Marmorbüsten berühmter Opernkomponisten zu erstatten. Unter den von mir Beantragten befand sich auch R. Wagner. In der, unter dem Vorsitz des Ministers Graf Wickenburg und des Direktors Franz v. Dingelstedt darüber abgehaltenen Sitzung fand mein Vorschlag bezüglich Wagners die wärmste Unterstützung durch den Hofkapellmeister Herbeck, hingegen mehrfache Opposition von Seite anderer Mitglieder der Kommission. Sie machten geltend, einmal daß für einen lebenden Tondichter diese Ehre überhaupt verfrüht erscheine, sodann daß gerade R. Wagner's Autorität keineswegs unbestritten sei. Herbeck und ich glaubten trotzdem bei dem Antrag beharren und das Votum zu Protokoll geben zu müssen, daß Wagner als epochemachende Erscheinung und als der bedeutendste Opernkomponist der Gegenwart nicht fehlen dürfe unter den Marmorbüsten in einem neuen deutschen Operntheater. Unsere Gründe fanden

sein Geburtsort; Dresden, die Stätte der ersten Aufführung seines „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser"; endlich Bayreuth, an sich schon ein ruhmvolles Wagner-Monument — sie mögen wetteifern, die Gestalt Wagner's in Erz oder Marmor zu verewigen. Aber Wien? Wie kommt Wien zu dieser Ehre? Man müßte den Satz aufstellen, daß jedem großen Komponisten in jeder Stadt ein Denkmal gebühre, um ein Standbild Wagner's in Wien zu begreifen. Einen engeren persönlichen Zusammenhang zwischen dem Künstler und dem Lande oder der Stadt müssen wir doch immer voraussetzen. Es ist noch keinem Verehrer Bach's und Händel's eingefallen, für ein Monument dieser Meister in Wien zu agitiren, denn sie hatten keinen Zusammenhang mit Wien. Selbst an ein Denkmal Karl Maria Weber's in Wien hat nie Jemand gedacht, obwohl er seine „Euryanthe" eigens für Wien geschrieben und hier oft persönlich thätig war. Ein halbes Jahrhundert ist zudem seit Weber's Tod verstrichen und hat die dauernde Lebenskraft seiner Werke erprobt. Auch das ist nicht bedeutungslos für unsere Frage. Ein Monument wollen wir doch nicht blos für die Zeitgenossen des Meisters setzen, sondern recht tief in die Nachwelt hinein, und darum sollte auch die Nachwelt noch eine Stimme dabei haben. Das erst verleiht einem Monument die rechte Weihe, wenn es fünfzig, hundert Jahre nach dem Tode des gefeierten Mannes aus der einhelligen und abgeklärten Verehrung eines späteren, unbefangenen Geschlechtes heraus ersteht.

Hören wir, wie Liszt, dieser wärmste und werkthätigste Bewunderer Wagner's, sich über die Monument-Frage äußert. Er preist die in Deutschland üblichen „Erinnerungsfeste zum Andenken großer Männer, welche, weit entfernt, den nicht

schließlich bei den durchaus loyalen und wohlwollenden Kollegen Gehör und mein Antrag wurde angenommen, — vielleicht gerade weil er von keinem Wagner-Enthusiasten herrührte. —

minder schönen Brauch der Errichtung von Denkmälern zu verdrängen, solche vielmehr anregen und die Bevölkerung aufrufen, zu ihrer Erfüllung beizutragen." Nur müßte eine längere Periode seit dem Tode des berühmten Mannes verflossen und eine Zeit angebrochen sein, „in der sich nach und nach die unvermeidlichen Wogen des Für und Wider beruhigt und die Schwankungen sich ausgeglichen haben, welche sein Ruhm einerseits durch die Böswilligkeit seiner Gegner erdulden mußte" — anderseits „durch den lauten Beifall der Coterie und der sich neben einen kaum geschlossenen Sarg drängenden Panegyriker, die auf ihr eigenes Antlitz einige der ihn umgebenden Strahlen lenken wollen, sich gleichsam mit der Unfähigkeit ihres Schaffens hinter seinem Todtengeleite verschanzen und ihre Existenz zu befestigen suchen, indem sie sich zu Clienten eines durch den Tod heilig gesprochenen Patrons aufwerfen." Liszt schrieb diese Worte, die so wunderbar auf die jüngsten Ereignisse passen, bei Gelegenheit des Mozart-Jubiläums 1856 in Wien. Die vortreffliche Stelle, die wir oben hervorgehoben, trifft allerdings mehr die „Panegyriker" von heute, als jene von 1791. Damals ist einem Tonkünstler, selbst dem größten, noch nicht entfernt jene Wichtigkeit beigelegt worden, wie in unseren Tagen, und vollends die Verehrer Mozart's haben nach seinem Hinscheiden sich keineswegs durch übermäßige Huldigungen, sondern leider nur durch übermäßige Indolenz hervorgethan.

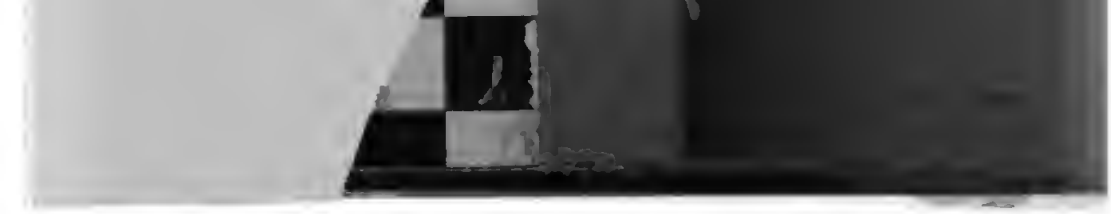
Die Idee, den größten musikalischen Genius, der, ein Besitz der ganzen Welt, doch zunächst Wien angehört hat, hier durch ein Monument zu verkörpern, datirt selbstverständlich nicht erst von heute. Wien, das dem sechsjährigen Wunderkinde die ersten Lorbeeren geweiht, war von Mozart's fünfundzwanzigsten Jahre an die ausschließliche Stätte seines

Wirkens als Tondichter, Lehrer, Virtuose. Für Wien schuf er seine bedeutendsten Werke, in Wien wurde er durch die „Entführung" und die „Zauberflöte" der Schöpfer der nationalen deutschen Oper. In seinem österreichischen Patriotismus, seinem treuen weichen Gemüthe, seinem liebenswürdigen Frohsinn ist Mozart der ideale Wiener. Sein Tod fiel in eine Zeit, da man Monumente noch als ein Privilegium von Monarchen und Feldherren betrachtete. Auch die folgenden zwanzig Jahre ließen den Gedanken an ein Mozart-Denkmal nicht aufkommen. Oesterreich lag danieder unter dem Drucke langer unglücklicher Kriege, die Bevölkerung war entmuthigt und verarmt. Im Jahre 1815 sehen wir in Wien zum erstenmale die Idee eines Monuments für Mozart auftauchen, aber bald wieder verschwinden. Dann regte sich vor etwa fünfzig Jahren das Projekt, in der Karlskirche ein gemeinsames Monument für Mozart, Haydn, Gluck und Beethoven zu errichten. Das Jubiläum von Beethoven's Geburt 1870 gab endlich einen neuen Anstoß für ein Beethoven-Denkmal, nachdem kurz vorher Franz Schubert ein eigenes Monument im Stadtpark schon erhalten hatte. In der Begeisterung für diese Standbilder Schubert's und Beethoven's schien Wien wieder auf Mozart vergessen zu haben, obwohl es an vereinzelten Kundgebungen und Beiträgen nicht fehlte. Ausgiebiger jedoch und schneller als alles Andere wirkte die verunglückte Agitation für ein Wagner-Monument in Wien 1883.

Diese hat keine andere Folge gehabt, als den lauten Ruf nach einem Mozart-Monument. Es blieb dem rührigen Impresario des Wagner-Monuments nichts Anderes übrig, als die nachträgliche gewundene Erklärung, er habe die Sache „bis auf günstigere Zeit sistirt." Dieser schnelle Rückzug wurde motivirt mit „politischen Bedenken", welche sich gegen ein Wagner-Denkmal in Wien erhoben hätten. Warum nicht

gar! Ich bin überzeugt, daß nicht einmal der König von Sachsen, der sich doch gewiß zuerst „politischer Tendenzen" Wagner's erinnern dürfte, einem Denkmal dieses Komponisten Schwierigkeiten bereiten wird. Und Oesterreich sollte sich vor dessen politischer Bedeutung zu fürchten haben? Am Ende macht man uns noch glauben, daß es Richard Wagner gewesen, welcher Oesterreich bei Königgrätz besiegt und aus Deutschland herausgedrängt hat. Nein, wir halten uns lieber an die einfachere, natürliche Erklärung: daß man die Aussichtslosigkeit dieses im Trauerrausch beschlossenen Aufrufes nachträglich einsah. Der monumentale Wagnerianer kann sich mit der Gewißheit trösten, daß die von ihm bereits gesammelten Beträge anderswo höchst willkommen sein werden. Wir Anderen hingegen verfolgen fortan mit freudiger Theilnahme die rüstigen Vorbereitungen zu unserem Mozart-Denkmal. Wir kommen spät damit, aber keineswegs zu spät.

Unsere Mozart-Liebe verjährt nicht. —



IV.

Epilog.

(Auguſt 1883.)

Die Parſifal-Pilger ſind nunmehr zurückgekehrt von Bayreuth. Ihren Erzählungen lauſcht mit Antheil, wer ſelbſt kein Verlangen trug, ſich den bedeutenden Eindruck der erſten Parſifal-Vorſtellung (1882) durch eine abgeſchwächte Wiederholung verwiſchen zu laſſen. Jene erſte Aufführung hatte noch Wagner ſelbſt, der lebendigſte aller Menſchen, zu Stande gebracht — die diesjährige zweite der Tod Wagner's. Gleich einem unſichtbaren Mantel, verdunkelnd zugleich und beſchützend, breitete ſich ſein Bahrtuch aus über dem verwaiſten Feſtſpiel. Durch Wagner's plötzlichen Tod zur Trauerfeier geworden, hielt „Parſifal" die näheren und ferneren Anhänger des Meiſters noch pietätvoll in Bayreuth zuſammen. Vollſtändig und ohne Störung haben die Vorſtellungen ſich abgeſpielt. Wie einſt die Leiche des Cid Campeador die Spanier zum letzten Sieg geführt hat, ſo gewann der todte Wagner noch einmal die Schlacht von Bayreuth. So leicht und glänzend wie im Jahre 1882 ſoll der Sieg freilich nicht mehr errungen worden ſein.

Wird ein dritter Parsifal-Cyklus im nächsten Jahre, ein vierter und so weiter durchzusetzen sein? Und mit welchem Erfolge? Von allem Anfange an erschien mir das proklamirte ewige Monopol des Bayreuther Theaters als eine phantastische und undurchführbare Idee; ich habe trotz der Protestationen Wagner's Recht behalten bezüglich der „Nibelungen" und werde es auch bezüglich des „Parsifal". Möchten, so frage ich, die ehrlichen Freunde Wagner's heute wirklich alle die erfolgreichen Nibelungen-Aufführungen ungeschehen machen, welche seit sieben Jahren in den deutschen Hauptstädten stattfanden? Der Antrag, es möchte „Parsifal" gleich der Nibelungen-Trilogie nunmehr auch auf den großen Bühnen erscheinen, geschah doch nur im Interesse des Werkes selbst, das hier allerdings nicht mit dem lokalen Interesse der Stadt Bayreuth zusammenfällt. Es zeugt von der leidenschaftlichen Befangenheit der Wagnerianer, wenn Einer derselben, ein Wiener Musik-Kritiker, mich von Bayreuth aus anklagt, mit jenem Vorschlage den „Parsifal" herabwürdigen und schädigen zu wollen. Im Gegensatze zu diesem hat jetzt ein anderer, vernünftigerer Wagner-Apostel aus Wien öffentlich seine Stimme für die „Freigebung des Parsifal" erhoben und vielfache Zustimmung gefunden. So sehen wir — so bald schon — durch inneren Zwist die Partei selbst gespalten, welche früher wie Ein Mann stimmte, daß heißt wie der Eine Mann, der sie kommandirte.

Wir sind nicht der Meinung, daß von der Aufführung einer Oper, und wäre sie die allervollkommenste, das irdische und ewige Heil der Menschheit abhängt. Aber die Fanatiker, welche dieser rührenden Ansicht sind, *sie* sollten mit aller Macht dafür agitiren, solches Heil Allen zugänglich zu machen, den Parsifal hinauszusenden in die Welt, wie Christus seine Apostel, die ja auch nicht unbeweglich in Jerusalem blos für Geldaristokraten, Touristen und Reporters gepredigt haben.

Daß aber ohne den „Parsifal" eine Veredlung der deutschen Kunst, der deutschen Moral, der deutschen Kultur unmöglich sei, das lesen wir ja alle Tage und haben Beispiele solcher Aussprüche zu Genüge aufgeführt.

Wagner's Tod wird zunächst die gute Folge haben, seine Werke in die Nachmittagssonne historischer Beleuchtung zu rücken. Auch seine Hofkritiker und -Biographen werden allmählig des erborgten Lichtes verlustig gehen. Die ehrliche Schwärmerei bleibt Wagner nach wie vor zur Seite, aber die Bajonnette der „Bayreuther Blätter" dürften ausgedient haben. Zwar besteht der ungeheure Apparat der ganz Deutschland überziehenden Wagner-Vereine noch fort, aber die belebende Kraft derselben ist erloschen. Es war dies keine blos mechanische Kraft, die sich ersetzen läßt, sondern eine geistige, höchst individuelle Kraft, vor der man Respect hatte. Heute wüßten wir wahrlich nicht, vor wem wir besonderen Respect haben sollten in diesen herrenlosen Volksküchen des Wagner-Enthusiasmus. Sie haben durch ihre Beeinflussung des öffentlichen Urtheils ihrem Herrn und Meister mannigfachen Vortheil, aber auch schweren moralischen Schaden gebracht. Die stärksten Fäuste führten sie ihm zu und entfremdeten ihm die vornehmsten Köpfe. Erst mit dem allmähligen Aufhören dieser in der Kunstgeschichte unerhörten Anstalten wird Wagner's Werk vollständig seine eigenste Kraft erproben und vielleicht nicht schlecht dabei fahren. Möglich, daß sich von ihm Mancher gewinnen läßt, der sich zu ihm nicht terrorisiren ließ. An unseren Ueberzeugungen kann Wagner's Tod natürlich nichts ändern. Was eine gewissenhafte Kritik als irrig, unschön oder schädlich erkannt hat vor dem 13. Februar, das wird sie ebenso finden und bekennen nach diesem Tag. Daß wir den Ausdruck dieser Ueberzeugungen selten ganz frei erhalten konnten von erregter Polemik, bedauern wir, ohne zu bereuen. Die Gegner Wagners, — und so wurden Alle bezeichnet, die an Wagner dem Menschen,

dem Componiſten, dem Dichter, dem Philoſophen irgend eine Schwäche fanden — ſie konnten unmöglich in wohlwollendem Gleichmuth bleiben, ſo lange die Wagnerianer ihr allzeit geſchwungenes Rauchfaß jedem Andersgeſinnten um den Kopf ſchlugen. Herr von Wolzogen verſichert zwar, „man" habe der Welt ein ſo abſchreckendes und ſchauderhaftes Bild von dem echten Wagnerianer an die Wand gemalt, daß es gar nicht zu begreifen iſt, wie die Geſellſchaft die Exiſtenz ſolcher wahnwitziger Weſen in ihrer Mitte auch nur eine Woche lang habe dulden können.* Dieſes „man" hätte Herr von Wolzogen wohl deutlicher erklären ſollen. Was mich betrifft, ſo habe ich zur Characteriſtik der Wagnerianer niemals etwas vorgebracht, was ich nicht wörtlich aus ihren eigenen Schriften gezogen hätte. Und ebenſo werden andre gleichgeſinnte Schriftſteller ohne Zweifel auch verfahren ſein. Ob Jene mit ihrem fanatiſchen Götzendienſt Wagner mehr genützt oder geſchadet haben, mögen Andere beurtheilen, denen es näher liegt, das Intereſſe Wagners zu vertreten. Gewiß aber hat der blinde Autoritätsglaube, welcher aus jedem Ausſpruch Wagners ein ewiges Kunſt-Geſetz ableiten und ſeine Individualität als Maß alles Schönen, Großen und Wahren proklamiren möchte, den unheilvollſten Einfluß auf die äſthetiſche und muſikaliſche Kultur unſrer Zeitgenoſſen geübt.

Der Wagner-Cultus hat heute offenbar ſeinen höchſten Gipfel erreicht, wenn nicht ſchon überſtiegen. Logik und Erfahrung lehren, daß dieſem beiſpielloſen Rauſch allmälig eine ſtarke Ernüchterung folgen wird. Wollten doch Manche mit uns ſchon in Bayreuth Anzeichen davon wahrgenommen und beobachtet haben, wie ſelbſt warme Anhänger Wagner's unruhig wurden bei dem Geduldſpiel des Leitmotiv-Fangens. Unter dem ſtark verblaſſenden Reiz der Neuheit gewahrt man immer deutlicher das Falſche dieſer einſeitigen Methode. Jene

* v. Wolzogen „Erinnerungen an Wagner" p. 17.

unausbleibliche Ernüchterung dürfte zum wahren Katzenjammer werden, sobald kleine Talente in dem Opernstyl weitercomponiren werden, den Wagner's großes Talent sich geschaffen hat und ausschließlich beherrscht. Gegenwärtig gehört ihm noch der größte, jedenfalls der empfänglichste und dankbarste Theil des Publikums: die Jugend, die Frauen, die Maler, die dilettirenden Poesie-Musiker und Musik-Poeten. Wir Anderen, die von der Musik plastisches Bilden, nicht blos ein dämmerndes Zerfließen fordern und die Musik des Don Juan, Fidelio, Freischütz nicht blos musikalisch schöner, sondern auch dramatisch lebensvoller finden, als die gleichförmig declamirende Wagner's, wir stehen in der Minorität. Aber diese Minorität wird nicht aussterben, sie wird früher oder später wieder zur Majorität anwachsen gegen die Tyrannei des Wagner-Kultus.

Wenn von irgend einem Componisten der Ausspruch gilt, daß erst die Nachwelt ihn richtig beurtheilen wird, so gilt er von Richard Wagner. Nicht als ob er, wie Mozart und Beethoven, zu wenig, sondern weil er zu viel gefeiert worden bei Lebzeiten. In der Bedeutung Wagner's für die Oper liegt ein seltsamer, erst von einer späteren Zeit zu lösender Widerspruch. Durch seine ersten Werke hat er belebend, aufregend, luftreinigend gewirkt, die bequem und conventionell gewordene Oper in wohlthätige Gährung und alle Geister in lebhaften Contact gebracht. Heute wirkt er bereits schädlich, verursacht einen förmlichen Stillstand in der Opern-Production. Wagner's Musik hat mit dem süßen Gifte ihres aufregenden Stimmungswesens sich so sehr dem Blute der gegenwärtigen Generation verflößt, daß es fast unmöglich geworden ist, noch im Geiste und in den Formen der älteren, vorwagnerischen Oper zu schaffen. Wer nicht wagnerisch komponirt, ist heute so gut wie verloren, und wer es thut, ist's erst recht. Als das einzige glänzende und eigenartige Talent, das seit vierzig Jahren der deutschen Oper erstanden ist, hat er uns sein

ſchielendes, nur ſeiner ſpeciellen Begabung angepaßtes Syſtem mit zwingender Gewalt auferlegt. Eine ſpätere, nicht allzu ferne Zeit wird das Ungeſunde, Raffinirte und Verderbliche ſeiner Poeſie und Muſik klar erkennen. Keine Frage, Wagner hat die Stimmung und das Bedürfniß ſeiner Zeit getroffen. Das hindert nicht, daß dieſe leidenſchaftlich verſtörte Stimmung und dieſes Bedürfniß nach ſinnlich-überſinnlicher Exaltation krankhaft und ſchädlich ſei, wie die Kunſt ſelbſt, die ſich damit erfüllt. So gewiß Mozart's und Beethoven's Muſik, ethiſch wie äſthetiſch, als Segen gewirkt hat, ſo gewiß wirkt Wagner's Kunſt pathologiſch, zugleich verweichlichend und verſengend. Ein ununterbrochener Sturm des Außerſichſeins iſt ſie das gerade Gegentheil jener Läuterung der Leidenſchaften, jener Katharſis, welche unſeren Klaſſikern als das ſchönſte Ziel dramatiſcher Kunſt gegolten und vor allem der Muſik den Stempel des Ewigen aufgedrückt hat.

Druck:
W. Moeser Hofbuchdruckerei,
Berlin.